REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XXI. Band. 2. Heft

BERLIN UND STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

WIEN, GEROLD & Co.

1898

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Paolo Uccello.

Von **Charles Loeser.**

Die Zahl der anerkannten Werke Paolo Uccello's ist angesichts der Notorietät seines Namens und seiner langen Lebensdauer eine auffallend geringe. Wie wir im Verlaufe unserer Ausführungen sehen werden, sind die bekanntesten seiner Arbeiten zugleich die am wenigst gut erhaltenen. Man war deshalb, zur Würdigung des Meisters, auf das Urtheil Vasari's angewiesen. Diese Biographie giebt aber zu verschiedener Auslegung Anlass. Gleich zu Beginn derselben lesen wir: „Paolo Uccello wäre das einschmeichelndste und phantasievollste Talent (il piu leggiadro e capriccioso ingegno) gewesen, welches die Malerei von Giotto bis auf unsere Tage gehabt hat, wenn er sich bei den menschlichen Gestalten und Thieren die gleiche Mühe gegeben hätte, wie er sie auf die Perspective verwendete und dabei seine Zeit vergeudete . . . . . Von der Natur mit einem spitzfindigen und flinken Geiste begabt, fand er nur Freude im Grübeln über schwere und ganz ungewöhnliche Probleme der Perspective, die, obwohl sie geistreich und schön sind, beim Zeichnen der Figuren ihm so sehr im Wege waren, dass ihm diese, je älter er wurde, desto schlechter gelangen." Damit schildert Vasari im Einzelnen die Erfolge des Malers in der Linearperspective und schliesst mit der Bemerkung, dass, wenn er die daran gewandte Zeit für das Studium der Figuren ausgenutzt hätte, er darin die allerhöchste Vollkommenheit erlangt haben würde, obwohl er auch ohne dies die Figuren sehr gut darzustellen vermochte.

In diesen Aeusserungen Vasari's zeigt sich ein gewisses Schwanken seines Urtheils. Er ist unsicher im Standpunkt den er Paolo gegenüber einnehmen soll. Im Ganzen will er eher seinem Bedauern als seiner Freude an dessen Leistungen Ausdruck geben. Andererseits fühlt er sich gezwungen, ihm als geborenem Künstler eine hohe Begabung zuzuerkennen. Sein Lob zielt nicht auf die wissenschaftlichen Bestrebungen Paolo's, sondern hebt gerade das hervor, was er in den Werken des Meisters als wesentlich künstlerische Leistung erkannt hat, und worin die Perspective keine Rolle spielt. Wie kommt Vasari nun dazu, unserm Paolo trotz seiner strengen Kritik dennoch so hohes Lob zu spenden? Es kann nicht anders sein, als dass er Arbeiten von ihm zu Gesicht bekam, die seine

ungetrübte Zufriedenheit erregten, mochten es ganze Compositionen, oder blos einzelne Theile in solchen gewesen sein. Ich vermuthe, es seien ganze Compositionen gewesen, die den Biographen als spontane künstlerische Leistungen so erfreuten, dass er angeregt wurde, sein abfälliges Urtheil in einem Sinne einzuschränken, der fast einen Widerspruch in sich schliesst. Er macht aus Uccello zwei getrennte Persönlichkeiten: den Grübler und den Künstler. Worin er den ersten sah, lässt sich leicht denken; von dem zweiten kann er sich keine Vorstellung aus Ueberlieferung oder gar aus purer Phantasie gemacht haben, sie muss gleichfalls aus unmittelbarer Anschauung seiner Werke entstanden sein.

Was von diesen auf unsere Zeit überkommen ist, scheint das abfällige Urtheil Vasari's erhärten zu sollen; und so hat es auch die bisherige Kunstkritik aufgefasst. Man hat in Paolo den ersten Vorkämpfer des Naturalismus unter den florentinischen Malern sehen wollen (Crowe und Cavalcaselle). Diese schiefe Auffassung ist zweiffellos auf Vasari's Schuld zu setzen; denn das starke Betonen der sogenannten wissenschaftlichen Passionen unseres Künstlers in dessen Biographie hat die Folge gehabt, dass ihm die Kunstgeschichte mit vorurtheilsvollem Auge entgegenkam und Alles in ihm sah, nur nicht den echten Künstler, der er wirklich war, neben dem Forscher auf dem Gebiete der Perspective, der er selbst so gerne sein wollte.

Zur Herabsetzung von Paolo's Werth hat auch der Umstand beigetragen, dass ihn die moderne Kennerschaft stiefmütterlich behandelt hat, und er in Bezug auf Werke, die ihm thatsächlich zuzuschreiben sind, nicht zu seinem Rechte gelangt ist. Ich glaube nun die Liste der ihm bisher zuerkannten Arbeiten bereichern zu können, und möchte sodann versuchen, auf Grund einer mehr zusammenfassenden Betrachtung, als sie ihm bisher zu Theil wurde, seine interessante Künstlerpersönlichkeit in klareres Licht zu stellen.

Nehmen wir jetzt die von Crowe und Cavalcaselle angegebenen Werke der Reihe nach durch. Die drei grossen Schlachtenbilder (Uffizien, London, Paris) sind, wie uns Vasari mittheilt, von Bugiardini schon vor 400 Jahren restaurirt worden; wie oft sie seither in den Händen der Restauratoren gewesen sind, ersieht man aus ihrem jetzigen Zustand. Das Londoner Bild ist das am wenigsten beschädigte. Die Feinheiten, die Nuancen des malerischen Vortrags sind freilich auch auf diesem Bilde für uns verloren gegangen, immerhin bleibt von der Zeichnung nnd von der Colorirung (der Farbengebung in grösseren Flächen) genügend übrig, um uns einen belehrenden Einblick in des Malers Schaffenskraft zu gewähren. Man wird in ihr einen ganz eigenartigen Gegensatz erkennen, indem einerseits eine getreue Beobachtung der Natur zu schöner Geltung kommt, andererseits eine willkürliche Verleugnung derselben uns überrascht. Aus dem Landschaftlichen spricht des Malers Behagen an der Darstellung reichbelaubter Bäume mit glühenden Früchten, entfernter Felder und Waldungen. Hingegen zeigt sich in dem Figürlichen das Ergebniss schrullenhafter Atelier-

studien. Der Künstler will seinen Vorrath an Requisiten möglichst verwerthen: Rüstungen und Waffen sind Stück für Stück getreue Nachahmungen phantastischer Modelle; die Pferde sind von seinen Holzmodellen geradewegs auf die Bilder übertragen in ganz wunderlichen Stellungen und Farben.

In der Perspective dieser Bilder wendet Paolo noch die naivsten Mittel an, um die gesuchte Wirkung zu erzielen. Eigentlich ist für ihn die Perspective der Zweck selbst, und nicht die miteingeschlossene Folge des richtigen Zeichnens. Demnach legt er den Nachdruck auf die ausgeklügelte Darstellung jedes möglichen Details; ja die Details sind sogar augenfällig mit der Absicht, perspectivisch zu wirken, angebracht. In Folge dieses Verfahrens geht nun die perspectivische Wirkung des Bildes als Ganzes verloren, und deshalb erreicht der Meister trotz aller seiner Mühe doch nicht das, wonach er strebt, nämlich die der Wirklichkeit möglichst entsprechende Darstellung der dreidimensionalen Oertlichkeit. Dagegen veranschaulicht uns die Fülle des Details dieser Bilder den lebhaften phantastischen Sinn Paolo's. Kein geringerer Meister als Piero della Francesca hat in den reichen Motiven dieser Schlachtscenen offenbare Anregung zur Ausgestaltung seiner Constantinschlacht in Arezzo gefunden.

Das gemalte Reiterdenkmal John Hawkwood's im Dom zu Florenz ist von ausserordentlicher kunsthistorischer Bedeutung, da es sich als der erste Versuch der toscanischen Kunst auf toscanischem Gebiete darstellt, den Typus des Reiterstandbildes monumental zu gestalten. Als Entstehungsdatum gilt das Jahr 1436. Die Vorbilder zu diesem Denkmal sind in Oberitalien aufzusuchen, wo schon im vorhergehenden Jahrhunderte Reiterstandbilder, wenn auch nicht in Lebensgrösse, an Denkmälern Anwendung fanden (Gräber der Scaligeri, Statue Barnabo Visconti's im Museo archeologico der Brera, Reiterstatue des h. Alexander an S. M. maggiore zu Bergamo). Das frühe Quattrocento zeigt uns in S. Anastasia zu Verona das Grabmal Cortesia Sarego (1424—29) und in der Frarikirche zu Venedig dasjenige des Paolo Savello († 1405). Einer auf das letztere bezüglichen Mittheilung C. v. Fabriczy's entnehme ich Folgendes: „Wenn die hölzerne Reiterstatue P. Savello's kurz nach dessen Tode errichtet wurde, so wäre sie das erste lebensgrosse Reiterstandbild der Renaissance. Allein die ausserordentlich lebensvolle Darstellung des Pferdes und der individuelle Realismus des Reiters stimmen nicht zu dem noch durchaus trecentistischen Charakter der Figuren am Sarkophag, sodass ich für dasselbe eine bedeutend spätere Entstehungszeit annehmen muss.“ Es fragt sich nun, ob Uccello bei seinem uns durch den Anonimo Morelliano beglaubigten Aufenthalte zu Padua diese Monumente gesehen habe und von ihnen eine Anleitung zu seiner eigenen Leistung empfing. Stilistische Uebereinstimmungen nachzuweisen, hielte schwer. Paolo's Pferd und Reiter sind in Typus und Haltung für ihn selbst durchaus charakteristisch, nur dass er hier ein weit besseres Verständniss für Bau und Bewegung des Pferdekörpers zeigt, als in seinen Schlachtenbildern. Dieses mit stolz eingezogenem Kopfe im Paradeschritt dargestellte Ross gehört noch eher in die

Gattung der Pferde Pisanello's und des Gentile da Fabriano. Mit Donatello's Gattamelata hat Paolo's Hawkwood sehr wenig gemein, von dessen streng antikisirender Auffassung überhaupt nichts. Die Perspective hat der Meister in seinem Werke ganz consequent durchgeführt: denn hier, wo es auf die Wiedergabe eines in sich begrenzten plastischen Bildes ankam, war die Art seines perspectivischen Verfahrens mehr am Platze und ausreichender, als bei der Darstellung buntbewegter Scenen.

Die Frescogemälde im Kreuzgang von Sta. Maria Novella sind zerfallen und grösstentheils übermalt, so dass aus dem noch Vorhandenen nur das mechanisch angelegte Gerippe der gemalten Gegenstände ersichtlich ist. Sehr bedauerlicher Weise sind es nun gerade diese Fresken, die als Paolo's umfangreichste und am leichtesten zugängliche Arbeiten dem Publikum zur Ansicht geboten werden und den populären Kunstschriftstellern den Hauptstoff zu ihren Ausführungen über den Meister bieten. In ihrem jetzigen Zustande haben die Bilder ihre zeichnerischen Feinheiten völlig eingebüsst, und die durchaus eigenen Beleuchtungseffecte, alle Nuancen des malerischen Vortrags, die sogar bei der monochromen Ausführung in terra verde unzweifelhaft ursprünglich vorhanden gewesen sein mussten, sind nun fast gänzlich verschwunden. Nur in dem einen Bilde, der Sündfluth, ist noch eine Spur der Absichten des Malers auffindbar. Macht uns nun dieses Gemälde den Eindruck eines Sammelsuriums von allerlei Aktmotiven, die so angebracht sind, dass die Linienperspective möglichst scharf zur Geltung komme, so ist das weniger der ursprünglichen Ausführung, als vielmehr den späteren Ueberarbeitungen zuzuschreiben. Unstreitig wurden die Linien des der Composition zu Grunde liegenden perspectivischen Schemas in der ursprünglichen Anlage des Bildes betont; doch sind es gerade diese Linien, welche beim Zerfall des Bildes sich erhalten haben und von den Restauratoren noch mehr ausgeprägt worden sind. Der eigentlich künstlerische Inhalt, wie dieser in der Charakterisirung des Figürlichen und in den specifisch malerischen Effecten sich offenbarte, ist von den Restauratoren entweder ausser Betracht gelassen oder ganz verstümmelt worden.

Das einzige Werk in Italien, das uns eine erschöpfende Vorstellung des künstlerischen Leistungsvermögens unseres Meisters bietet, ist in der Galerie des abseits gelegenen Urbino aufzufinden. Dieses Bild, welches die Legende des Monstranzenraubes in sechs Scenen darstellt, wird von Crowe und Cavalcaselle ausführlich beschrieben, und brauchen wir daher auf den Gegenstand nicht näher einzugehen. Wir stehen vor einer recht erfreulichen Leistung, die in der intimen, einfachen und dabei reizvollen Vortragsweise kaum ihresgleichen in der Florentiner Schule findet. Hier wird uns nichts „Wissenschaftliches", keine technische Künstelei aufgedrängt, sondern eine liebliche Darstellung geboten, in welcher der feine Geschmack des Künstlers, seine weitgehende Empfänglichkeit für die einfachsten menschlichen Affecte, und dabei die Gediegenheit seiner Meisterschaft zum Ausdruck gelangen. Die Fernsichten von Feldern und Bäumen,

welche im Hintergrunde der einzelnen Scenen wahrgenommen werden, zeigen eine realistische Auffassung der Natur, wie wir sie in der Florentiener Kunst zuerst bei Masolino vorfinden, und wie sie wohl auf Paolo's Anregung von Piero della Francesca vervollkommnet worden ist. Dabei liegt in diesen Landschaftsveduten ein unserem Meister eigener poetischer Zug. Das Novellenhafte im Bilde entspricht einer gewissen Tendenz der Florentiner Schule um die Mitte des XV. Jahrhunderts, die Paolo mit Malern wie Filippo Lippi, Pesellino und Benozzo Gozzoli gemein hat. Im naiven Frohsinn kommt ihm nur der letztgenannte nahe. In der geradezu vorzüglichen malerischen Wirkung der bei dem kleinen Umfange der Bilder doch grossangelegten Motive, der so bestechenden Farben- und Lichtwirkungen, steht Paolo fast unerreicht in der Florentiner Schule, so dass man meinen möchte, er hätte etwas von den Venetianischen Eigenschaften in sich aufgenommen. Züge, die wir in den vorbesprochenen Schlachtenbildern der Beschränktheit des Meisters zuschreiben, kommen hier wie liebenswürdige Capricen zur Geltung, und wir nehmen nunmehr keinen Anstoss an den gelben und blauen Pferden, sondern finden eher Gefallen daran. Die Mannichfaltigkeit in der Charakteristik des Gesichtsausdrucks und in der Bewegung der einzelnen Figuren ist auf diesem Bilde weit mehr ausgeprägt, als auf irgend einem andern unseres Meisters. Dasselbe ist somit als sein spätestes und weitaus reifstes Werk zu betrachten.

In Italien werden abgesehen von den bekannten, stark übermalten Prophetenköpfen an den vier Ecken des Zifferblattes der Uhr, die sich in der Innenseite der Fassadenwand des Domes zu Florenz befindet, und einem Werke, das ich später erwähnen werde, sonst schwerlich noch andere Werke von Paolo zu finden sein. Alles was Vasari ausser den vorstehend besprochenen Arbeiten noch anführt, ist spurlos verschwunden. Crowe und Cavalcaselle vermuthen noch die Autorschaft Paolo's in einem Madonnenbilde beim Herzog von Verdura in Palermo. Der Bericht im Repertorium für Kunstwissenschaft (Bd. XVII) über die Versteigerung der Sammlung des Herzogs zu Rom im Jahre 1894 giebt über dessen Verbleib keine Auskunft.

Sehen wir uns nun im Auslande nach den übrigen bekannten Werken unseres Künstlers um, so begegnet uns zuerst die Tafel im Louvre mit den fünf Portraits Florentiner Meister, die aber derart übermalt ist, dass aus ihr keine stilkritischen Folgerungen zu ziehen sind.

Ausserdem wollen Cr. u. C. nur noch in einem Bilde die Hand Paolo's erkennen: es ist die nächtliche Jagdscene in der Universitätsgalerie zu Oxford, daselbst immer noch Ben. Gozzoli zugeschrieben. Wer das Bild in Urbino kennt, wird rückhaltlos der Taufe der Oxforder Tafel auf unseren Meister beistimmen. Wahrscheinlich zum Schmuck eines Cassone bestimmt, wie ihre Form vermuthen lässt, stellt sie eine Hirschjagd dar, wo Jäger, Gefolge und Hunde, durch einen Wald weithin zerstreut, das Wild verfolgen. Ein sprudelnder Humor ist über die ganze Composition ausgegossen. Die kleinen Figuren der Jäger zu Fuss und zu

Pferde mit Lanzen und Hörnern erfreuen uns mit ihren hocherregten Gesichtern und tollen Bewegungen. Im Allgemeinen sind die Formen der Menschen und Thiere weder streng naturalistisch noch trocken academisch gedacht. Das Werk ist aus einem durchaus subjektiven Geiste geschaffen, wobei es dem Künstler darauf ankommt, in der Ausführung weder das lebende Modell sich vor Augen zu halten, noch irgend einem conventionellen Vorbild zu folgen, sondern seiner Phantasie freien Lauf zu lassen, die selbstverständlich durch vorherige Kenntnissnahme der besten Vorbilder, sowie auch durch strenges Studium des lebenden Modells, im Stande war, uns etwas vorzuführen, was uns mit seinem Reiz erfreut und in seiner Wahrscheinlichkeit überzeugt. Mit den kleinen runden Köpfen sind wir schon von den Schlachtenbildern her bekannt; die aufwärts gedrehten Spitznasen, die geöffneten Mäuler der aufschreienden Figuren zeigen dagegen unseren Maler von einer neuen Seite. Der sich bei Mondlicht vollziehende Vorgang deutet auf seine Vorliebe für eigenartige Beleuchtungseffecte, was auch schon in den vorbesprochenen Bildern auffällt und uns in noch andern Werken begegnen wird. Der in tüpfelnder Manier behandelte Baumschlag ist fernerhin ein charakteristisches Merkmal.

Bei der Besprechung Piero della Francesca's erwähnen Cr. u. C. das weibliche Profilbildniss, No. 585, der National Gallery in London, das dort diesem Meister zugeschrieben wird. Sie zweifeln aber an der Richtigkeit der Attribution und sagen, das Bild „lasse auf einen Florentiner Maler schliessen, der sich an dem Stil der Schlachtstücke Uccello's gebildet habe, denselben aber in der Zeichnung übertreffe“. Von Kennern wie J. P. Richter und G. Frizzoni wird das Bild in ihren Schriften über die National Gallery ausdrücklich für eine Arbeit Uccello's erklärt, und auch wir schliessen uns dieser Ansicht an. Im Vergleich zu der noch archaistischen Gebundenheit der Körperformen und der Fältelung des Kleides, — was eigentlich aber dem Werke nur zum Vortheil gereicht, indem es ihm seinen ausgesprochenen Charakter verleiht — ist die Zeichnung des Kopfes schon eine viel freiere, wobei das psychologische Moment zum Ausdruck kommt. Alle Züge zeigen innere Belebung, und in ihren freifliessenden Linien giebt sich die sensitive Hand Paolo's kund.

Diese kurze Liste kann ich nun aus den Ergebnissen eigener Forschungen um ein Weniges bereichern. Das erste zu erwähnende Bild ist eine kleine Tafel von 20/30 cm beim Grafen Lanckoronski in Wien, den hl. Georg im Kampfe mit dem Drachen darstellend. Von stolz einhersprengendem Pferde herab durchbohrt der Heilige dem sich aufbäumenden Drachen das Auge. Das Unthier ist wohl das abenteuerlichste Specimen seines Geschlechtes in der italienischen, wenn nicht gar in der ganzen Kunst des Occidentes. Zierlich und sittsam wie eine Porzellanprinzessin steht die schlanke Königstochter hinter ihrem grausigen Hüter. Ihre im Gebet gefalteten Hände sind mit einer Schnur gefesselt, die sich leicht und graziös durch die Luft schwingt und in einer Schlinge um den Hals des Ungethüms gelegt ist. Alle drei Figuren sind in Profilansicht dargestellt.

Rechts darüber sehen wir einen engen düstern Wald. Der Vorgang ist reizvoll in märchenhafter Weise geschildert, worin wir wieder jenen fröhlich weltlichen Zug der frühen Florentiner Quattrocentokunst finden, der leider mit der folgenden Generation allzu bald verschwindet. Beim Anblick eines solchen Werkes denken wir nicht an jenen Paolo Vasari's, der die Nächte hindurch, über Perspective brütend am Pulte sass, sondern sehen in ihm thatsächlich „uno dei piu leggiadri e capricciosi ingegni che ha avuto da Giotto in qua l'arte della pittura."

Ein anderes Bild, welches den gleichen Vorgang behandelt, befindet sich in der Sammlung Bardini in Florenz. Hier sitzt der Ritter etwas ruhiger zu Pferd; auch ist der Drache ein weniger gefährlicher Gegner und dürfte einem Carnevalszuge entflohen sein. Die Löwenbeine, der Schlangenkörper, der aufgerollte Eidechsenschwanz leuchten alle in tief grüner Farbe; der ausgespreizte Flügel ist mit kreisrunden blauen Flächen verziert, so wie in der Venezianischen Architektur bunte Marmorplatten zur Ornamentik verwendet wurden. Die Lanze hat dem Unthier den aufgesperrten Rachen und weiterhin den Hals durchbohrt. In primitiver, höfischer Haltung steht die regungslose Prinzessin hinter dem Drachen ihrem Retter gegenüber. Sie trägt ein reiches Brocat-Schleppkleid; an den Aermeln sind reizend zarte Verzierungen von Stickerei und Juwelen angebracht. Einen bedeutenden Raum im Rahmen des Bildes füllt die reichgetheilte Landschaft. Sie erstreckt sich in naiv gedachter perspektivischer Gliederung, wobei die Hecken und Baumalleen, die Umgrenzung und die Furchen der Felder eine möglichst grosse Weite veranschaulichen sollen. Dabei steht der Farbenton in keiner Beziehung zur beabsichtigten perspektivischen Wirkung, denn derselbe ist durchwegs monochrom braun gehalten. Im Vordergrunde erblickt man einen zeltartigen Aufbau, den man sich in Stein denken und als die Höhle des Drachen vorstellen soll. Hier ist des Malers Auffassung noch vollständig die Conventionelle des Trecento, wobei er auf jeden Versuch einer realistischen Darstellung verzichtet. Ausser allem Erwähnten enthält das Bild kleine, unterhaltende, überallhin zerstreute Motive: kämpfende Thiere, spazierende Figürchen, am Himmel ein trompetenblasender Engel und der dämmernde Mond. Dem ganzen Inhalt und der Ausführung nach muss dieses Georgbild später entstanden sein als dasjenige der Sammlung Lanckoronski.

Das dritte Bild, in dem ich unseren Paolo wiedererkenne, kam mir in der Galerie zu Karlsruhe zu Gesicht, wo es die Nummer 404 führt und gleichfalls wie das Vorbesprochene dem Piero della Francesca, doch mit einem Fragezeichen, zugeschrieben ist. Andere haben, wie mir am Orte mitgetheilt wurde, darin sogar die Hand Pisanello's erblicken wollen. Es ist bezeichnend für das Verhältniss unseres Malers zu den ausserflorentinischen Kunstrichtungen seiner Zeit, dass drei der letztangeführten Bilder desselben alle als Arbeiten des Piero della Francesca gelten. Das Karlsruher Bild stellt in seiner oberen Hälfte eine Anbetung des Kindes dar, in der unteren knieen die hl. Hieronymus, Magdalena und Eustachius vor einer Felswand, über

welcher sich die Scene des Hauptvorgangs vertieft. In reichgefalteten Mantel gehüllt betet die sehr jugendliche Maria das vor ihr liegende Kind an. Ihr rundes Köpfchen, im Profil gesehen, sowie die gefaltet erhobenen Hände, sind von ganz ausserordentlicher Zartheit der Formen, und zeigen die Typen, denen wir später in manierierter Wiedergabe bei Baldovinetti, und noch später in recht trockner und conventioneller Auffassung bei Ghirlandaio begegnen. Das Motiv des Kindes, wie es die Beinchen einzieht und die Linke in den Mund steckt, ist uns aus Dutzenden von Bildern der späteren mehr schablonenhaften Maler, wie Lor. di Credi, in Erinnerung. Rechts hinter der Madonna schlummert der hl. Josef unter einem Baume sitzend, und links sehen wir den Esel und die Kuh nach dem hl. Kinde blickend in die Knie gesunken. Die Scene geht auf einem blühenden Anger vor sich, aus dessen Mitte sich eine Palme mit üppigem Blattwerk erhebt. Dahinter erstreckt sich ein leicht bewegtes Meer von erbsengrüner Farbe, auf dem segelnde Schiffe und ganz ferne ein Stück Küste sichtbar sind. Zu oberst in dem halbrund abgeschlossenen azurblauen Himmel schweben singende Engel im Halbkreis, je drei rechts und links. Sie zeichnen sich aus durch die Lebhaftigkeit der Geberden, die charakteristische Darstellung des Singens, die Grazie der Körperbildung, die mächtig ausgespannten Flügel und den schönen decorativen Zug der noch in gothischer Rundung geschwungenen Gewandung. Die Federn der Flügel und einzelne Faltenzüge der Gewänder sind in die Tafel hineingraviert und erhalten durch Auftrag von Gold ihr festliches, doch sehr gediegenes Gepräge. Der am Himmel leuchtende Stern und dessen Strahlen sind in goldenem Stuck aufgesetzt. Die zeichnerische sowie decorative Eigenart der Engelsgruppe und ihrer Umgebung ist wiederum — abgesehen davon, dass daran die dem Paolo Uccello ganz eigenen Formen zu sehen sind — unflorentinisch. Sie erinnert eher an byzantinisch-venetianische Motive. Ihr Stil hat noch Vieles vom Trecento; vom antikisierenden Quattrocento ist darin so gut wie nichts zu spüren.

Nach dem bisher Gesagten werden wir uns klarer vergegenwärtigen können, wo wir den Meister in seiner historischen Stellung in der Entwickelung der localen Kunst einzuordnen haben. Zu Anfang des Quattrocento lässt sich in Florenz eine Theilung der Richtungen bemerken, welche sich durch das ganze Jahrhundert behauptet. Donatello, Massaccio und Brunelleschi zu einer Mission berufen, die sich um die Lösung ganz neuer Aufgaben drehte, wandten sich dem römischen Alterthum zu und fanden hier die Schule, woran sie ihren Geschmack bildeten, die Elemente, aus denen sie ihre neue Kunst gestalteten. Wir sollten dieser Drei, des Architekten, Bildhauers und Malers, als in Reih und Glied nebeneinanderschreitend gedenken. Sie waren Neuerer und appellierten in ihren Schöpfungen an die Erwählten des Volkes, an jenen besonderen Kunstsinn, der aus der Atmosphäre des Humanismus entstanden war. Hiermit soll nicht etwa gesagt sein, dass die Humanisten selbst Kunstkenner wären; weit entfernt, — sie kümmerten sich eigentlich um die Kunst erst, als es zum

Sterben ging, um von ihr ein Grabmal oder eine Gedenkmedaille zu verlangen. Gleicherweise waren auch die Künstler keine Gelehrten. Kurz gesagt, jeder Beruf blieb bei seinem Leisten. Aus dem Zusammenwirken der ganzen geistigen Aristokratie entstand nun jene Culturatmosphäre, die sich nicht über das ganze Leben jener Zeit ausbreitete, sondern nur da erstrahlte, wo ein Brennpunkt vorhanden war. Zwischen dessen Strahlen ging das gewöhnliche Leben seinen unbekümmerten Philistergang weiter, war ganz zufrieden sich mit den Erzeugnissen der herkömmlichen Kunst zu schmücken, und scheute sogar vor jeder zu bedeutsamen Neuerung zurück. Nur auf diese Weise lässt sich der Umfang erklären, den die Schöpfungen der Bicci und Consorten im Kunstleben des damaligen Florenz einnahmen, und die für italienische Städte so charakteristische Häufung von puren Nutzbauten, bei deren Entstehen auch nicht der geringste Funke einer ästhetischen Absicht waltete, dicht neben dem Monumentalsten, was die Baukunst auf Erden geschaffen. So übten zu gleicher Zeit mit jenen Vertretern eines erhabenen Kunstsinns andere Meister eine andere Kunst in Florenz, deren Elemente theilweise heimischen Ursprungs, theilweise aber importirt waren. Auf jene nüchterne, einheimische Tradition haben wir mit Erwähnung der Bicci hingewiesen. Aus der Fremde kam nun in diesem ersten Viertel des Quattrocento, als daheim die altüberlieferte Kunstrichtung sich ruhig weiter auslebte, zu gleicher Zeit aber die neue Gährung stattfand, Gentile da Fabriano, aus Umbrien gebürtig, der aber lange in Venedig thätig gewesen war, mit seinem jungen Schüler Jacopo Bellini. Seiner Anwesenheit wird wohl die Einführung neuen Stoffes, an dessen Verarbeitung nun die florentinische Malerei sich mit frischer Lust heranmachte, zuzuschreiben sein. Von jeher ist die florentinische Schule unter allen italienischen diejenige gewesen, die ihr Hauptziel in dem Ausdruck des geistigen Gehaltes ihrer Motive, und nicht in der sinnlich-decorativen Ausgestaltung der Gegenstände sah. In ihren Kreis trat nun Gentile mit seinem reichen Vorrath an Ziermotiven. Von seiner umbrischen Heimat her besass er die Liebe zu den reich ausgestatteten, ins Kleinste ausgearbeiteten Landschaftsbildern, zu dessen Schmuck die ganze irdische und himmlische Welt ihre schönsten Schätze liefern musste. In Venedig klärte er durch die Kenntnissnahme der formellen byzantinischen Kunstmotive seinen stilistischen Sinn, der nun mehr Ruhe und Einheitlichkeit gewann, und in dem nun die Polychromie, als ein für sich bestehender Factor, etwa wie im Mosaik, zu grösserer Geltung kam. Von diesem Standpunkte aus betrachte man seine „Krönung Maria“ in der Brera. Seinem Zusammenwirken mit Pisanello bei den Fresken des Dogenpalastes wird er auch Manches zu verdanken haben, doch darf dies nicht zu hoch angeschlagen werden, und jedenfalls hat auch Pisanello vieles von ihm empfangen. Veronesischen Ursprungs bei Gentile wird wohl die prächtige Musterung, die phantastische Ausgestaltung der Costüme sein. Dieser neue Schatz decorativer Elemente ist von einer Klasse Florentiner Maler mit sichtlichem Dank, mit frohem Jubel aufgenommen worden.

Ich weise damit auf jene Production hin, die vielleicht als die Kleinkunst der Arnostadt zu bezeichnen wäre. Sie ging auf das Kunstgewerbliche aus, der Möbelschmuck kam in erster Reihe in Betracht; sie schuf vergängliche Objecte, die nur in Ausnahmefällen sich bis auf unsere Zeit erhalten haben, und mit denen auch die Namen ihrer Meister verloren gingen, wenn diese nicht nur als leere Namen uns überliefert worden sind. Das späteste und reichste Stadium dieser Kunstrichtung repräsentiren für uns die Schöpfungen Benozzo Gozzoli's. In ihnen erreicht jener Zug zur Heiterkeit seinen Gipfel, der dem Florentiner Volke im Blute lag und erst gegen Ende des Jahrhunderts durch den Einfluss der Litteratur und Philosophie erstarrte.

Mitten in dieser Entwickelung begegnen wir der prägnanten Individualität des Paolo Uccello. Die Stellung, die wir damit unserem Meister anweisen, ist eine ganze andere, als man sie sich bisher nach Vasari und seinen Nachschreibern gedacht hatte. Nichts lag dem eigentlichen Wesen Paolo's ferner als das ihm von Vasari angedichtete beständige Grübeln über die Probleme wissenschaftlicher Perspective. Im Karlsruher Bilde, das ich für das frühste unter den mir bekannten Werken des Meisters halte, zeigt sich sogar ein ganz auffallender Mangel an Empfindung und Verständniss für die linearperspectivische Wiedergabe des Gegenstandes, sodass die Gruppe zu unterst im Bilde in der gleichen Fläche wie die obere dargestellt erscheint und es einer genauen Prüfung der Inscenirung bedarf, um sich die örtliche Disposition nach des Malers Absicht zu vergegenwärtigen. So deuten auch das Bild beim Grafen Lanckoronski und dasjenige in Oxford in keiner Weise auf eine berechnete Darstellung der perspectivischen Räumlichkeit. In den Schlachtenbildern ist die perspectivische Erläuterung geradezu in naiver Weise dem Stoffe beigefügt. Freilich zeigt sich hier, und in noch höherem Masse in den Fresken von S. M. Novella, das Bestreben, die Probleme der Linearperspective zu bewältigen; doch kommt der Meister dabei nicht weiter, als dass er uns die perspectivische Definition einer Menge einzelner Objekte beibringt. Aber gerade durch dieses übertriebene Bestehen auf Details vermag er dann nicht uns die Anschauung der Einheitlichkeit des perspectivischen Gesammtbildes zu geben. Letzteres gelingt seinem Zeitgenossen Piero della Francesca, — denn er allein ist es, der sich als wirklicher Virtuose hervorthut in Leistungen, die geradezu auf den perspectivischen Effect berechnet sind. Es steht documentarisch fest, dass Paolo und Piero in Urbino um das Jahr 1468 zusammentrafen, und in der That ist Paolo's dortige Predella, die wir oben als sein spätestes Werk bezeichnet haben, die einzige seiner Arbeiten, welche eine befriedigende Darstellung des dreidimensionalen Raumes giebt. Dass Paolo sich der Perspective so intensiv befliss, ist daraus zu erklären, dass er seines eigenen Mangels in dieser Richtung sich wohl bewusst war. Als er nun sah, welchen Erfolg Meister wie Donatello und Ghiberti mit ihren perspectivischen Leistungen erhielten, setzte er sich in den Kopf, diesen nachzueifern. Immerhin wirkt bei Paolo die

noch recht unvollkommene Verschmelzung des mathematischen mit dem künstlerischen Vorgange störend, und aus der Gesammtbetrachtung aller seiner Werke muss sich ergeben, dass er zum Künstler geboren war, zum Forscher auf perspectivischem Gebiete aber nur wegen der Mode der Zeit, und zwar im Widerspruch zu seinen natürlichen Anlagen, sich ausgestaltete. Seine Bethätigung in der Förderung der perspectivischen Studien solllte demnach unabhängig von seiner Werthschätzung als Künstler festgestellt werden. Wir müssen uns dabei hüten, dass wir seinen Beitrag auf diesem rein technisch-wissenschaftlichen Felde nicht überschätzen, und dabei die Verdienste seiner Vorgänger auf demselben nicht aus den Augen verlieren. Der wirkliche Bahnbrecher wird Brunelleschi gewesen sein (s. C. v. Fabriczy, Brunelleschi S. 45 ff.). „Dass auf diesem Gebiete die Architekten vermöge ihrer positiven Vorkenntnisse in der Mathematik und Geometrie zur leitenden Rolle vor den Bildhauern und Malern berufen waren, ist selbstverständlich.“ Die diesem Citat folgende Beschreibung der zwei Perspectivbilder Brunelleschi's giebt uns eine Vorstellung von der Methode, die der Meister anwandte, und von den Ergebnissen, zu denen er gelangte. Unter den Malern werden wir Piero della Francesca in erste Reihe stellen müssen, nicht blos nach dem, was uns seine Bilder zeigen, sondern namentlich auch auf Grund seiner bekannten Schrift über die Perspective. Wie schon vorher gesagt, war es das Bestreben Paolo Uccello's, nicht das Gesammtbild, sondern nur die in abgesonderter Betrachtung vereinzelten Objecte perspectivisch zu fixiren. Bei solchem Verfahren ist aber dem Ganzen ebensoviel geschadet als geholfen; denn die Angabe der richtigen Wendungen und Verkürzungen einzelner Gegenstände sticht dann umsomehr aus dem perspectivisch doch unrichtigen Gesammtbilde heraus, ein Umstand, der besonders bei Paolo's Schlachtenbildern sehr auffällt. Piero della Francesca dagegen zeichnet sich gerade dadurch aus, dass bei ihm jedes Detail sich thatsächlich richtig zu dem Gesammtbilde verhält. Brunelleschi, der kein Maler war, und dem daher ein vom Standpunkte eines Malers als ästhetischer Widerspruch zu betrachtender Lapsus zu verzeihen ist, ging auf dem Gebiet der Perspective noch weiter und führte uns in dem einen seiner obenerwähnten zwei Bilder eine Täuschung vor, wie sie uns heute in Panoramen gegeben wird. Denn wie in diesen wirkliche Gegenstände vor dem gemalten Theile aufgestellt werden, um die Illusion des Ganzen zu vervollständigen, so stellte auch der Meister, wie uns sein Biograph Manetti erzählt, sein Bild in der Weise auf, dass sich dessen Conturen gegen den wirklichen Himmel abhoben, und so die Natur selbst dem perspectivisch dargestellten Gegenstand zur bildnerischen Ergänzung diente. Die eigentliche wissenschaftliche Begründung der Principien der Perspective ist erst das Verdienst von Brunelleschi's grossem Zeitgenossen, des L. B. Alberti gewesen, der in der Architektur sein Nachfolger war.

Um zum Schluss zu unserm Paolo Uccello zurückzukehren, möchte ich ihn als ein interessantes Beispiel für den in der Florentiner Schule

überhaupt oft vorkommenden Zwiespalt zwischen Wissenschaft und Kunst anführen. In einem vollkommenen Meisterwerke sollte das künstlerische sich mit dem wissenschaftlichen Element gleichwerthig verhalten. Man dürfte gar die Behauptung aufstellen, dass in ihrer letzten Anwendung die beiden Worte „Kunst“ und „Wissenschaft“ abstrahirte Begriffe vorstellen von jener ersehnten Einheit, wobei das Kunstwerk seinen Gehalt durch die Wissenschaft erhält, diese aber durch die Kunst zu etwas endgiltig Annehmbarem gestempelt wird. Hiernach ist es eine partielle, einseitige Interpretation der Dinge, welche behauptet, dass die Wissenschaft es nur mit der Erforschung von Thatsachen zu thun hat, die Kunst aber nur mit dem Ausdruck der Empfindungswelt, des Schönheitssinns. Freilich findet dieses Zusammenschliessen jener beiden Elemente zur wesentlichen Einheit nur bei denjenigen Meistern statt, welche für uns auf höchster Höhe stehen und sozusagen uns den Massstab der Vollendung geben. Bei allen andern fehlt es nach einer oder der anderen Richtung und wird die Störung des Gleichgewichts sichtbar und aufdringlich, so ist unser Tadel an der betreffenden Leistung berechtigt.

In Paolo Uccello war das künstlerische Princip das wesentlich vorwaltende. Seine spontane Betrachtungsweise war die einer sehr feinsinnigen Natur. Er besass Geschmack, Phantasie, durchgreifenden Frohsinn, kurz die Summe jener verschiedenen Tugenden, welche bei einem Künstler gut angebracht sind. Hiermit hat er liebliche, recht erfreuliche Bilder geschaffen, die aber immerhin uns nur in ihrer Weise ansprechen, uns nur zeitweilig anlocken. Dass sie uns zu einer tieferen Weltanschauung verhelfen, oder gar uns im Lichte einer Offenbarung erscheinen, wie dies manches höhere Kunstwerk zu thun vermag, wäre vergebens von ihnen zu erwarten. Nun war aber der Meister selbst mit dieser in seiner natürlichen Anlage liegenden Thätigkeit augenscheinlich unzufrieden. Der Florentiner in ihm konnte es nicht beim Thatsächlichen bewenden lassen, er musste sich ein weiteres Gebiet schaffen, musste streben, in das Wesen der Dinge tiefer einzudringen; so hat er sich „la bella Prospettiva“ zur zweiten Braut erkoren, die ihm den Weg zu seiner „Vita nuova“ weisen sollte. Die Wahl war keine glückliche, und wir würdigen vollkommen den Zorn seiner legitimen Gattin, als sie ihn von seinen wachen Träumen spät des Nachts zur Ruhe rufen wollte, und, wie Vasari erzählt, keine andere Antwort von ihm erhielt als: „O che dolce cosa è questa prospettiva!“

Zur Geschichte der altchristlichen und der frühbyzantinischen Kunst.

Von **Eduard Dobbert.**

II.

In dem, seinem Lehrer N. P. Kondakoff zu dessen dreissigjährigem Forscher-Jubiläum gewidmeten Werke: „Die Mosaiken der Ravennatischen Kirchen“ bietet der um die Forschung auf dem Gebiete der byzantinischen Kunstgeschichte durch eine Anzahl von Arbeiten wohlverdiente russische Gelehrte E. K. Redin, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Charkow, die eingehendste Besprechung der ravennatischen Mosaiken, die bisher erschienen.

In der Einleitung erörtert der Verfasser die Arbeiten seiner Vorgänger besonders von dem Gesichtspunkte aus, ob oder wie weit dieselben in den ravennatischen Mosaiken byzantinische, bezw. unter byzantinischem Einflusse entstandene Werke sehen. Schon diese Uebersicht zeigt, dass Redin mit der gesammten Litteratur über Ravenna vollkommen vertraut ist, zieht er doch hier bei Weitem nicht nur solche Werke heran, die ausschliesslich oder vorwiegend von Ravenna handeln, sondern auch Urtheile von Forschern, die sich in Arbeiten andern Hauptinhalts finden. Wer die ravennatischen und byzantinischen Studien in den letzten Jahrzehnten verfolgt hat, den wird das Ergebniss dieser Zusammenstellung nicht Wunder nehmen, dass bei Weitem die meisten neueren Forscher in der Kunst Ravenna's im V.—VI. Jahrhundert einen engen Zusammenhang mit der oströmischen sehen. Redin gehört zu der Zahl dieser Forscher. In seinem Werke giebt er neben der sorgfältigen Beschreibung der Mosaiken zahlreiche Vergleiche mit Werken unzweifelhaft byzantinischen Ursprungs, um auf diesem Wege sowohl ikonographisch als stilistisch jenen Zusammenhang zu erweisen.

Das erste Kapitel handelt von den beiden Taufkirchen Ravenna's. In dem goldenen Hintergrunde des Tauf-Bildes beider Kirchen sowie in dem blauen Fond des Streifens mit den schreitenden Aposteln (Taufkirche der Orthodoxen) und dem goldenen an der entsprechenden Stelle der Taufkirche der Arianer sieht der Verfasser ein Merkmal des byzantinischen

Ursprungs, denn dieses Decorationsmotiv sei den byzantinischen Denkmälern oder solchen, die mit ihnen in enger Verbindung stehen, eigen, z. B. der Dioskorides-Handschrift in Wien aus dem Anfange des VI. Jahrh. und den Mosaiken der heiligen Sophia in Constantinopel, des Sinai-Klosters, der St. Georgskirche in Saloniki u. a. m.

Bei der Besprechung der Taufscene im Baptisterium der Orthodoxen wird mit Recht auf die Erneuerungen hingewiesen, welche einzelne Theile des Mosaikbildes wiederholt erfahren haben, so in den Köpfen Christi und des Täufers und in der Gewandung des letztern. Dass die Schale in der Hand des Johannes ursprünglich fehlte, wird natürlich auch hervorgehoben.

Die Wasserstrahlen, die dem Schnabel der Taube im Taufbilde des Baptisteriums der Arianer entströmen, zeigen den Einfluss der Erzählungen über die Taufe in dem sog. Hebräer-Evangelium. Für den byzantinischen Ursprung des letzteren Bildes weist Redin u. A. auf die Verwandtschaft mit der bekannten Elfenbeintafel des South Kensington Museums[1]) und dem Deckel eines Missale der Münchener Staatsbibliothek No. 10077 (Cim. 143) hin. Auch einige andere unzweifelhaft frühbyzantinische und syrische Taufdarstellungen stimmen in wichtigen Punkten mit den Taufbildern in Ravenna überein, so ein Marmorrelief im Museum zu Constantinopel[2]), die syrischen Taufbilder in dem Evangeliar des Rabula in der Laurentiana zu Florenz (Abb. bei Strzygowski, Ikon. der Taufe, Taf. II, Fig. 9) und dem Etschmiadzin-Evangeliar[3]). Hier kommt namentlich die höhere Stellung des einen Fusses beim Täufer in Betracht, die in Giovanni in Fonte durch die Erhebung des Bodens motivirt ist, im Baptisterium der Arianer aber, da diese Erhöhung fehlt, einen gezierten, nahezu komischen Eindruck macht. Diese Stellung des Johannes ist für byzantinische Taufbilder typisch. Nicht minder ist es für die spätere byzantinische Kunst die Personification des Jordan, welche in S. Giovanni in Fonte in der Weise, wie es später die Engel thun, das Tuch zum Trocknen Christi hält, in dem Baptisterium der Arianer aber, entsprechend späteren byzantinischen Taufbildern, bereits eine Geberde des erschreckten Staunens macht, offenbar in Anlehnung an die Psalterstelle: „Die Wasser sahen dich, Gott, und ängstigten sich[4]). Für die Krebsscheeren am Haupte des Jordan in dem Baptisterium der Arianer bringt der Verfasser als Analogie diejenigen am Haupte der Personification des Meeres in der Wiener Dioskorides-Handschrift, bekanntlich bereits ein antikes Motiv, bei.

---

[1]) Abb. bei Garrucci, Storia d. arte cr. T. 447, Fig. 3 und bei Strzygowski, Ikonogr. der Taufe Christi Taf. II, Fig. 3, welcher S. 13 in der Personification des Jordan eine Nachahmung des Flussgottes im arianischen Baptisterium sieht.

[2]) Abb. bei Strzygowski. Die altbyzantinische Plastik der Blüthezeit, Byz. Zeitschr. I Taf. II, Fig. 1, Text S. 583—584.

[3]) Abb. bei Strzygowski, Das Etschmiadzin Evangeliar Taf. VI, Fig. 2.

[4]) Ps. 76 bezw. 77, Vers 17. Vergl. Strzygowski, Ikon. der Taufe S. 11; Tikkanen, Die Psalterillustration des Mittelalters I, 51.

Die Kronen in den Händen der schreitenden Apostel in dem das Taufmedaillon umgebenden Streifen bringt der Verfasser mit der frühchristlichen Sitte zusammen, den Gläubigen nach der an ihnen vollzogenen Taufe Kränze ums Haupt zu legen (Gregor von Nazianz, Orat. XL. in S. Bapt., Tertullian, De coron. milit. c. IV, Joh. Chrysost., Catech. ad illuminat. I, 1). Andererseits betont Redin die Aehnlichkeit der Kronen mit den Diademen byzantinischer Kaiser. Gewissermassen als Keime der feierlichen Darstellung der Kronen tragenden Apostel erscheinen ihm die Kränze tragenden Jünger, die man auf altchristlichen Sarkophagen neben solchen mit Schriftrollen in den Händen findet.

In Betreff der Architekturbilder in dem folgenden Streifen der Taufkirche der Orthodoxen äussert Redin die Vermuthung, es seien hier vielleicht die Balcons des zweiten Stockwerkes einer Kirche gemeint mit den auf ihnen behufs Verehrung durch die Beter ausgestellten Heiligthümern, die hier (im Baptisterium) durch Kronen, Evangelienbücher und den Thron vergegenwärtigt werden. Er verweist hierbei u. A. darauf, dass nach der Aussage des Bischofs Sophronius von Jerusalem auf einer solchen Empore die Marterwerkzeuge Christi zur Verehrung ausgestellt waren, was nach Kondakoff's Meinung die Grundlage der Darstellung der „Bereitung des Thrones“ (ἑτοιμασία τοῦ θρόνου) mit den Marterwerkzeugen bildete.

Auch für die Stuck-Ornamente im Baptisterium der Orthodoxen bringt der Verfasser Analogien an orientalischen Denkmälern bei, so insbesondere den Schmuck der Kanones-Tafeln des syrischen Evangeliars des Rabula in der Laurentiana. Nicht ohne Bedeutung ist es ferner, dass Daniel zwischen den Löwen, eines der figürlichen Stuckbilder, nicht, wie in der Regel in der altchristlichen Kunst, nackt dargestellt ist, sondern wie auf orientalisch-byzantinischen Denkmälern, z. B. den Miniaturen der Kosmas-Handschrift der Vaticana[5]) und dem zu Djémila in Afrika gefundenen Relief[6]) mit einer, vorn ein Dreieck bildenden Tunica, Hosen und einer phrygischen Mütze bekleidet ist. Dass bei den Stuck-Reliefs das Princip der Reliefbildung genau dasselbe ist, wie an der gleichzeitigen von Arcadius errichteten Basis eines Obelisken im Hippodrom von Byzanz, hat schon J. P. Richter (Die Mosaiken von Ravenna, S. 17) betont.

In meiner Abhandlung „Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur“ (Repert. VIII, 1885, S. 163) hatte ich zur Begründung meiner Auffassung, wonach an den Kunstbestrebungen der neuen Hauptstadt Ravenna schon zur Zeit der Galla Placidia neben der römischen Kunst auch die seit Constantin dem Grossen in Byzanz emporgekommene ihren Antheil hatte, namentlich auf den Stil der Mosaiken im Baptisterium der Orthodoxen hingewiesen und u. A. auch den feierlich ceremoniösen Charakter der Apostel-Procession als auf Byzanz weisend hervorgehoben, worin mir der Verfasser (S. 48) zustimmt. Zu meinen früheren Bemerkungen füge ich noch Folgendes

---

[5]) Abbild. bei Garrucci, a. a. O., Bd. III, T, 150.

[6]) Kraus, Real-Encykl. I, 343.

hinzu: Vergleicht man die Procession der ihre Kronen in den meist gewandbedeckten Händen tragenden Apostel in S. Giovanni in Fonte mit den Malereien der Katakomben und den ältesten Mosaiken in Sta. Costanza und in der Vorhalle des Baptisteriums des Lateran in Rom, so hat man, wie ich schon damals andeutete, das Gefühl, dass hier ein neues Element in die Kunst getreten: das ceremoniöse. Wenn man nun dieses Element speziell in der byzantinischen Kunst je länger, desto mehr um sich greifen sieht, so ist es schon an sich wahrscheinlich, dass auch schon an dem ravennatischen Bilde die byzantinische Kunst betheiligt war. Nun lässt sich aber auch ein enger Zusammenhang zwischen der Apostelprocession in S. Giovanni in Fonte mit späteren byzantinischen Darstellungen ähnlicher Gegenstände nachweisen. Die Art des Schreitens bei Paulus, Thomas, Jacobus Alphei, Petrus, wobei nicht der eine Fuss auf der ganzen Sohle ruht, während der andere den Boden mit der Spitze berührt, sondern beide Füsse schräge stehen, was nahezu den Eindruck des auf den Zehen Gehens macht, ist, wie ich an einer anderen Stelle[7]) zu beweisen versucht habe, eine specifisch byzantinische Eigenthümlichkeit und findet sich u. A. bei den Aposteln in dem Communionsmosaik der Sophienkirche in Kijew aus dem XI. Jahrh. Wie ferner bei mehreren der schreitenden Apostel das Gewand sich eng an das zurückstehende Bein schliesst, so dass der äussere Umriss des Oberschenkels und der Wade scharf durch den Mantel hindurchscheint, kann an byzantinischen Werken immer wieder beobachtet werden. Dass die bedeutende Länge der Figuren der byzantinischen Kunst eigen ist, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden. Auch die Kopftypen mit der Vorliebe für starke Betonung der Stirnwinkel muthen byzantinisch an. Dass aber der Procession in Ravenna das, ich möchte sagen, Knechtische späterer byzantinischer Darstellungen, so namentlich auch die gebeugte Stellung der Apostel in Kijew, die sich übrigens auch schon in der Communionsscene des Evangelienbuches zu Rossano aus dem VI. Jahrhundert bemerkbar macht, abgeht, dass die ganze Composition einen frischeren Eindruck macht, dass die Köpfe ein individuelleres Gepräge haben, als es in späteren byzantinischen Werken der Fall ist, hängt damit zusammen, dass im V. Jahrhundert die Erstarrung des Byzantinismus noch nicht eingetreten war. Bei den würdevollen Propheten-Gestalten in den Zwickeln des Erdgeschosses von S. Giovanni in Fonte, welche kürzere Verhältnisse aufweisen, finden sich an den weissen Gewändern jene schmalen goldenen Schraffirungen, wie sie der byzantinischen Kunst eigen sind,[8]) auch sieht man hier bereits die für die spätere byzantinische Kunst so bezeichnenden concentrischen Linien in dem Gewande über dem Leibe, wenn auch erst im Keime.

Aus Redin's Besprechung der Mosaiken in S. Nazario e Celso (Mauso-

---

[7]) Zur byzant. Frage, Die Wandgemälde in St. Angelo in Formis, Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. XV, 221.

[8]) J. P. Richter, a. a. O., S. 21.

leum der Galla Placidia) sei hervorgehoben, dass die Form des goldenen Kreuzes, das inmitten des sternbesäeten blauen Himmels des Kuppelbildes dargestellt ist — der längere sowie der kürzere Arm verbreitern sich an ihren Enden — sich besonders oft seit dem V. Jahrhundert auf Denkmälern östlichen Ursprungs,[9] wie z. B. auf koptischen Reliefs, in der Katakombe zu Kertsch vom Jahre 491 und wiederholt in Ravenna findet. Ein solches Kreuz hält auch der jugendliche Christus als guter Hirt in dem Lünettenbilde, welches ihn von Lämmern umgeben zeigt, in der Linken. Während das Bild im Allgemeinen an römische Katakombendarstellungen, so z. B. an das Arcosolbild in der Domitilla-Katakombe,[10] wo aber das Kreuz fehlt, erinnert, weisen, wie Redin mit Recht bemerkt, Christi reiches Costüm — goldene Tunica mit breiten blauen Clavi und Purpur-Mantel — sowie das Kreuz nach Osten hin. Solche Kreuze wurden bei den Kaiserlichen „Ausgängen" in Byzanz als Processionskreuze in der linken Hand oder aber auf der linken Schulter getragen.[11] Dazu kommt, dass der jugendliche Typus dieses Christus der antik griechischen Kunst entlehnt zu sein scheint.

Bei den Mosaiken in St. Appolinare Nuovo, der früheren St. Martinskirche, handelt es sich zunächst um die Frage, ob die drei Reihen derselben:

1. die Processionen der heiligen Männer und Frauen,
2. die einzelnen Heiligen zwischen den Fenstern,
3. die Scenen aus dem Leben Jesu

aus einer und derselben Zeit stammen, oder ob die Processionen in der Zeit des Bischofs Agnellus, unter welchem in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts die bis dahin arianische Kirche des h. Martin dem katholischen Cultus übergeben wurde, die beiden oberen Reihen aber am Anfange des VI. oder dem Ende des V. Jahrhunderts, der Zeit des Theoderich, entstanden sind.

Die hier in Betracht kommende Stelle in der Vita St. Agnelli im Liber pontificalis des ravennatischen Geschichtschreibers Agnellus aus dem IX. Jahrhundert[12] lautet:

„Igitur reconciliavit beatissimus Agnellus pontifex infra hanc urbem ecclesiam sancti Martini confessoris, quam Theodoricus rex fundavit, quae vocatur Caelum aureum, tribunal et utrasque parietes de imaginibus martirum virginumque incedentium tesselis decoravit."

Redin ist geneigt, die Stelle „tribunal et utrasque parietes de imaginibus martirum virginumque incedentium tessellis decoravit" nicht auf den Bischof Agnellus, sondern auf Theoderich zu beziehen und den ganzen

[9]) Vergl. auch Richter, a. a. O., S. 25.

[10]) Abbild. bei Garrucci Taf. XXXIV, 2.

[11]) Kondakoff, Byzantinische Emails, Sammlung A. W. Swenigorodskoi, 311, Anm. 1.

[12]) Agnelli liber pontificalis ecclesiae Ravennatis, ed. Dr. O. Holder-Egger, in den Monumenta Germaniae historica, Script. rerum langob. et italic. saec. VI—IX, p. 334, 335.

musivischen Wandschmuck in dessen Zeit zu setzen, wozu ihn auch die Erwägung führt, Theoderich werde die musivische Ausschmückung nicht oben begonnen und sie dann unvollendet gelassen haben. Wie ich glaube, schwindet die Unwahrscheinlichkeit eines solchen Verfahrens, sobald man sich den Vorgang so denkt, wie Kraus es in seiner Geschichte der christlichen Kunst I S. 434 thut. Da heisst es: „Es ist nicht anzunehmen, dass die Decoration der untern Zone durch die Processionen nicht von Anfang an in Aussicht genommen worden ist; andernfalls hätte man die Hauptbilder, die neutestamentlichen Scenen, hier angebracht, und sie nicht in die äusserste Höhe verbannt“ . . . „Am ehesten dürfte sich die Annahme empfehlen, dass die gesammte Incrustation der Wände einem ursprünglichen Plan der Theoderich'schen Zeit angehört, aber die Arbeiten der beiden unteren Zonen, in dieser vielleicht nur begonnen oder angelegt, unter Agnellus ihre Vollendung erhielten.“

Dieser Auffassung muss ich vor der Redin'schen den Vorzug geben, erstens weil es mir scheint, dass sprachlich die von den Processionen handelnden Worte im Liber pontificalis sich nicht gut auf Theoderich beziehen lassen,[13] und zweitens, weil das Schweigen über die anderen Mosaiken im Mittelschiffe sich bei der Kraus'schen Annahme am leichtesten erklären lässt. Es sollte nur die Thätigkeit des Bischofs Agnellus an der Martinskirche geschildert werden; der schon früher fertig gestellten Theile des musivischen Schmuckes brauchte dabei nicht erwähnt zu werden.

Nur kann ich nicht mit Kraus auch die zweite Zone, die einzelnen Heiligengestalten zwischen den Fenstern, erst unter Agnellus entstanden sein lassen. Letzterer redet doch nur von der ersten Zone, den Processionen. Und stilistisch unterscheiden sich die Gestalten der zweiten Zone wesentlich von denen der ersten und tragen den Stempel der früheren Entstehung an sich. Auch deutet der Umstand, dass die muschelähnlichen architektonischen Abschlüsse mit Kronen tragenden Adlerköpfen[14]) und je zwei nach einem Kreuze hingewendeten Tauben über den Heiligen dieser Zone sich in der dritten Zone zwischen den biblischen Bildern befinden, auf die Zusammengehörigkeit der zweiten und dritten Bilderreihe.

Ich gestatte mir hier eine Bemerkung einzuschalten, die ich vor vielen Jahren in St. Apollinare Nuovo in Ravenna niederschrieb: „Die Züge der heiligen Männer und Frauen sind entschieden später als die Heiligen

[13]) Vergl. auch Bayet, Recherches pour servir à l'hist. de la peinture et de la sculpt. chr. en Orient. S. 98, Anm. 1: „La question est de savoir si tessellis decoravit se rapporte à Théoderic ou à Agnellus. D'après la tournure de la phrase, je penche pour la seconde explication.“

[14]) Wo in der altchristlichen und frühbyzantinischen Kunst dieses Motiv sich findet, scheinen mir die Künstler nicht sowohl eine Muschel als vielmehr den ähnlich wirkenden weit ausgespannten Flügel des Adlers zum Vorbild genommen zu haben, was besonders deutlich an den betreffenden Ornamentstücken oberhalb der Apostel in S. Nazario e Celso und an dem Sarkophag des Junius Bassus zum Vorschein kommt.

zwischen den Fenstern und zwar sind jene wahrscheinlich Zeitgenossen von S. Vitale. Die Frauen erinnern in ihrer Magerkeit, in dem überreichen Hofcostüm, den spitzen Schuhen an die Gestalten im Theodorabild in S. Vitale. Die Heiligen oben (in der zweiten Zone) zeigen einen viel besseren Faltenwurf als unten, weniger harte Umrisse, gute antike Stellungen.“ Ferner finde ich in meinem Notizbuch den harten Faltenwurf der Männerprocession in der ersten Zone, die schwarzen Umrisse, die besonders bei den Weisshaarigen störend seien, so wie die geringe Farbenscala in den Fleischtönen hervorgehoben. Ich füge hinzu, dass die Behandlung der Gesichter, insbesondere der Augen mit ihrer dunkeln, nahezu gespensterhaft wirkenden Umrandung sich ganz ähnlich in dem Justinian-Bilde in S. Vitale findet. Uebrigens weist auch Redin, obgleich er die Mosaiken der unteren Zone in die Zeit Theoderich's setzt, im Verlauf seiner Arbeit wiederholt auf ähnliche Gestalten ravennatischer Werke aus dem sechsten Jahrhundert hin, so z. B. die Märtyrer und Märtyrerinnen in der erzbischöflichen Kapelle, die er der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts zuschreibt.

Meine Auffassung, wonach auch die älteren Theile des Mosaikenschmuckes in St. Apollinare Nuovo, und zwar auch die Scenen aus dem Leben Jesu, der oströmischen Kunst entstammen, habe ich in meiner Abhandlung über das Abendmahl Christi i. d. bild. K. bis gegen Schluss des vierzehnten Jahrhunderts, Repert. Bnd. XIV (1891) S. 183, Anm. 23 entwickelt. Das Abendmahlsbild in St. Apollinare Nuovo hatte ich schon in meiner Schrift „Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst, 1872, für die byzantinische Kunst in Anspruch genommen. Hier seien noch einige Beweise für den oströmischen Ursprung der Mosaiken dieser Kirche aus Redin's Buche beigebracht:

Mit Recht wird hier auf das byzantinische Costüm der thronenden Maria in der unteren Zone hingewiesen, welches demjenigen in der Himmelfahrtsscene des syrischen Evangeliars des Rabula[15]) sowie in den Miniaturen der Vaticanischen Kosmas-Handschrift entspricht. Auch hat Kondakoff[16]) festgestellt, dass nach einer vorzugsweise syrischen, nach Byzanz verpflanzten Sitte edelgeborene Frauen, sowie die Jungfrauen vor der Trauung nnd die Herrscherinnen vor der Krönung ihr Haupt mit dem μαφόριον, jenem der Maria in St. Apollinare Nuovo gegebenen Kopftuche, zu bedecken pflegten. Auch das Gesicht der Maria zeigt den byzantinischen Typus. Hinzufügen möchte ich, dass auch die Art, wie der Christusknabe auf dem Schoosse der Maria thront, in den byzantinischen Madonnenbildern immer wieder angetroffen wird.[17])

---

[15]) Abbildung bei Garrucci, a. a. O, III, Taf. 139.

[16]) Byz. Em. S. 284.

[17]) Vergl. Bayet, a. a. O. 105, 106 und meine Bemerkungen über den Unterschied in der Darstellung der Anbetung der Könige in der abendländischen und der oströmischen Kunst der frühchristlichen Zeit, in der Abhandlung „Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur“ Repert. VIII, 1885, S. 166.

In den Gestalten der männlichen Procession glaubt Redin trotz der meist byzantinischen Kopftypen einen Einfluss römischen Stils wahrzunehmen.

In dem Kopfe des thronenden Christus der unteren Zone, welch letzterer erwiesenermassen ursprünglich in der Linken das Evangelienbuch hielt, erkennt der Verfasser mit Recht bereits den Typus der späteren Pantokrator-Darstellungen vorgebildet, nur dass hier, wie in den etwa gleichzeitigen Christusköpfen in den Kirchen S. Giovanni in Laterano und Cosma e Damiano zu Rom, in der Kosmas-Handschrift der Vaticana und im Sinai-Kloster ein weicherer Ausdruck als in den Mosaiken des X.—XI. Jahrhunderts waltet.

Das Purpurgewand des thronenden Christus sowie der Christusgestalten der oberen Reihe findet sich auch in etwa gleichzeitigen byzantinischen und syrischen Werken, so bei Rabula (Purpur-Himation, blauer Chiton); im syrischen Evangelium des VI. Jahrhunderts in der Pariser National-Bibliothek No. 33, Blatt 5 v. und 6 v. (Purpur-Himation, weisser Chiton); in dem Evangeliar zu Rossano (Purpurblauer Chiton mit goldenen Clavi, goldenes Himation).

Dass über den Fensterbogen der zweiten Zone zu Seiten eines Gefässes mit Wasser Vögel stehen, erinnert lebhaft an syrische und byzantinische Denkmäler, insbesondere an den Schmuck der Canones-Tafeln der Evangelienhandschriften. Die Schriftrollen der Heiligen dieser Reihe, welche Redin für die Apostel, Evangelisten und Propheten hält, zeigen griechische Inschriften, die so zerstört sind, dass sie nicht entziffert werden konnten.

Redin's Besprechung der Scenen aus dem Leben Jesu in der oberen Zone ist hauptsächlich wegen der Beibringung zahlreicher Analogien aus unzweifelhaft byzantinischen Werken von Bedeutung. Ich hebe hier nur einige auf den oströmischen Ursprung dieser Mosaiken besonders deutlich hinweisende Züge hervor:

In der Darstellung der Scheidung der Schafe und Böcke, jener Andeutung des Jüngsten Gerichtes nach Matthäus XXV, 31, 32, die sich bereits auf einem dem Grafen G. Stroganoff in Rom gehörenden Sarkophag[18]) findet, tritt uns in den beiden, auf dem Sarkophag-Relief fehlenden, symmetrisch zu den Seiten Christi angeordneten Engeln ein feierlich ceremoniöses Moment entgegen, das, wie ich glaube, nach Byzanz weist. Redin will den Umstand, dass der Engel auf der Seite der Schafe (der Gerechten) im Gesicht, in der Kleidung, dem Nimbus hellblau, der andere auf der Seite der Böcke (der dem höllischen Feuer anheimfallenden Sünder) roth gehalten ist, wohl beachtet wissen im Hinblick auf ähnliche Motive in byzantinischen Werken, z. B. in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes im Evangelienbuch der Pariser National-Bibliothek No. 74[19]) aus dem XI. Jahrhundert Bl. 51 v., wo die Engel, die einen Kaiser in das Höllenfeuer stossen, ebenfalls in

---

[18]) Abbild. bei Garrucci a. a. O., Taf. 304, 3.

[19]) In Folge eines Druckfehlers steht 14.

Feuerfarbe erscheinen, oder in der griechischen Bibel der Laurentiana, Plut. V, cod. 38, ebenfalls aus dem XI. Jahrhundert, Blatt 6, wo bei der Vertreibung aus dem Paradiese an dem Feuerthore ein rother Engel zu sehen ist.

Die Kleidung der Wittwe in dem Bilde, wo sie ihr Scherflein auf den Opfertisch legt, sowie die der vor Christus am Boden liegenden Frau, (nach Redin's Meinung ist es die Blutflüssige), entspricht dem byzantinischen Muttergottescostüm. Die Stellung der letzteren Figur ist auf byzantinischen Bildern immer wieder anzutreffen.

Auf den engen Zusammenhang des Abendmahls-Bildes mit späteren byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes habe ich schon früher[20]) hingewiesen.

In der Verrathsscene halte ich die stürmische Art, wie Judas seinen Meister umarmt, für einen specifisch byzantinischen Zug, der sich denn auch in dem syrischen Evangeliar des Rabula und in späteren byzantinischen Werken immer wieder findet.

In dem Bilde, welches Christus vor dem Synedrion zeigt, tragen die drei neben einander sitzenden Greise einen vorn auf der Brust mittelst einer perlenverzierten runden Fibula befestigten Schulterschmuck, wie er uns auf späteren byzantinischen Denkmälern, z. B. in den Mosaiken der Kachrie-Dschami in Constantinopel begegnet.

Das Bild: Christus vor Pilatus, ist mit den Sarkophagdarstellungen dieses Gegenstandes nahe verwandt. Aber auch hier weist der feierlich ceremoniöse Charakter der Scene — Pilatus im byzantinischen Hofcostüm sitzt auf einem prunkhaften Throne — nach Osten.

Auch abgesehen von solchen Einzelheiten tragen, wie mir scheint, die Scenen aus dem Leben Jesu den Stempel der oströmischen Kunst an sich. Die Art, wie die Gestalten schreiten und wie hierbei sich die Gewänder an sie schmiegen, oder wie sie ihre Hände halten, erinnert lebhaft an byzantinische Werke. Vor Allem aber spricht der Typus des bärtigen Christus in den Mosaiken der rechten Wand, den Passionsbildern, für den oströmischen Ursprung. Dieser Kopf Christi ist demjenigen, den uns die Handschrift in Rossano durchweg zeigt, aufs allernächste verwandt, sowie auch, nach einer treffenden Bemerkung Redin's, der Christus-Typus in der syrischen Handschrift aus dem VI. Jahrhundert in der Pariser National-Bibliothek No. 33 demjenigen in St. Apollinare Nuovo sehr nahe steht[21]), während der jugendliche unbärtige Typus in der linken Mosaikenreihe noch der altchristlichen Kunstauffassung angehört.

Die Composition der Bilder scheint mir ein Stadium der oströmischen Kunst zu repräsentiren, in welchem die letztere sich aus der altchrist-

[20]) Repert. XIV, 183, Anm. 23.

[21]) Siehe Redin's Abhandlung über die syrischen Bilderhandschriften der Pariser Nat.-Bibl. und des Brit. Museums in den „Archäol. Nachrichten und Bemerkungen" No. 11, Moskau 1895 (russ.).

lichen Gesammtkunst abzuzweigen begonnen hat. Neben einigen neuen Compositionsmotiven, die später in der byzantinischen Kunst typisch geworden sind, treten uns meist noch entschiedene Anlehnungen an altchristliche Reliefcompositionen, wie sie uns aus der abendländischen altchristlichen Kunst bekannt sind, entgegen, doch so, dass, wie oben an einigen Beispielen gezeigt wurde, immer wieder dieser oder jener Zug über die altchristliche Kunst hinausweist und sich durch den Vergleich mit späteren byzantinischen Werken als bereits specifisch oströmisch oder frühbyzantinisch ergiebt. Wir belauschen hier die byzantinische Kunst in ihrem Werdeprozess. Wie weit der Urheber der Bilder zugleich der Erfinder war, wie weit er bereits vorhandene Werke copirt hat, lässt sich nicht feststellen. Der individuelle Ausdruck mancher Gestalten, — wie z. B. der fragende Blick des Petrus bei seiner und des Andreas Berufung, das Blindsein in der Blindenheilung, das aufmerksame Zuhören der Samariterin am Brunnen, die Demuth des Zöllners in dem Gleichniss vom Pharisäer und Zöllner, die Zudringlichkeit des Judas in der Verrathsscene, das Erschrockensein des Petrus bei der Frage der Magd in der Verleugnungsscene, — scheint für die Selbständigkeit des Künstlers zu sprechen. Andererseits werden für die Auffassung dieser Mosaiken als Copien älterer Werke von Redin folgende Gründe beigebracht: „Sie erscheinen wie die Copie der Reliefs irgend einer Thür von der Art der Thür der Kirche Sta Sabina in Rom. Auf die Copie eines Holzschnitzwerkes weisen hin: die Darstellungsart der Hügel, welche oft in den Scenen als Landschaft erscheinen, das wie mit einem Stemmeisen ausgeführte eierstabartige Ornament unterhalb der Bilder, die Trockenheit der Falten. Natürlich brauchen die Mosaiken nicht eine unmittelbare Copie von Basreliefs zu sein, als Original konnten ihnen Miniaturen oder Mosaiken dienen, die bereits unter dem Einflusse von Basreliefdarstellungen geschaffen waren.“ Da von der Verrathsscene an, verglichen mit den vorhergehenden Mosaiken, eine allgemeine Veränderung in den nun figurenreicher gewordenen Compositionen, den Typen und der Drapirung zu bemerken sei, haben, nach Redin, für diese Mosaiken der Passionsreihe vielleicht andere Originale vorgelegen.

Die bisher besprochenen Mosaiken stammen, mit Ausnahme der in der Zeit des Agnellus entstandenen in der unteren Zone von St. Apollinare Nuovo, aus dem V. oder spätestens aus dem Anfange des VI. Jahrhunderts. Sie zeigen uns, wie ich meine, die oströmische Kunst noch im Flusse. Noch macht sich die Individualität der Künstler bemerkbar. So manches Mal glauben wir den Künstler vor uns zu sehen, wie er einer antiken Statue gegenüber seine Studien macht und von ihr Motive für die Stellung und Haltung seiner Figur entlehnt, so bei der Betrachtung der einander gegenüberstehenden Apostel in S. Nazario e Celso und des zwischen den Lämmern als guter Hirt sitzenden jugendlichen Christus ebendaselbst, bei dem auch der herrliche Kopf unter Benutzung einer Apollo-Statue entstanden sein mag. Eine feine Bemerkung Redin's ist es, dass der Laurentius, in der dem soeben genannten Bilde gegenüber befindlichen Lünette, in

seinem stürmischen Schritte und mit dem durch denselben bedingten Flattern seiner Gewänder an antike dahinstürmende Gestalten, wie etwa Mänaden oder Tänzerinnen, erinnere. Trotz dem hier zu Tage tretenden Studium antiker Bewegungs- und Gewandmotive kann natürlich von einer Copie eines antiken Werkes nicht die Rede sein, vielmehr haben wir, wie bei dem guten Hirten, im Wesentlichen ein selbständiges, die Antike nur als Studienmaterial verwendendes Werk vor uns. Lehnen sich die statuarisch dastehenden Gestalten — so die schon genannten Apostel in S. Nazario e Celso und die Heiligen in der zweiten Zone von St. Apollinare Nuovo — an die antiken Vorbilder enger an, so tritt uns doch auch hier, vor Allem in den recht mannichfaltigen Kopftypen, ein individuelles Verhalten der betreffenden Künstler entgegen.

Für den Zusammenhang der ravennatischen Kunst des V. Jahrhunderts mit der oströmischen derselben Zeit erwähnt Redin S. 222 ein Mosaikbild in der alten Apsis der bei dem Dorfe Kiti auf Cypern befindlichen Kirche Παναγία Ἀγγελόκτιστος auf Grund einer ihm seiner Zeit von Herrn Smirnoff mitgetheilten Photographie und Beschreibung. Inzwischen hat der letztere Forscher eine vortreffliche Abhandlung über dieses Bild sowie ein anderes, in wenigen Ueberresten erhaltenes in der alten Apsis der Kirche Παναγία Κανακαρία ebenfalls auf Cypern, unter Beigabe von Abbildungen, in der russischen „Byzantinischen Zeitschrift“ 1897, Heft 1 und 2 veröffentlicht.

In beiden Apsiden bildet Maria mit dem Christuskinde den Mittelpunkt der Darstellung. In dem Mosaik der Παναγία Ἀγγελόκτιστος, wohl aus dem V. oder dem Anfange des VI. Jahrhunderts, steht Maria aufrecht zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel, auf demjenigen in der Kirche Παναγία Κανακαρία, wahrscheinlich aus dem VI. Jahrhundert, thront sie, ebenfalls zwischen zwei Engeln.

Wenn auch Smirnoff Unterschiede in der musivischen Ausführung zwischen dem von ihm für alexandrinisch gehaltenen ersteren Bilde und den gleichzeitigen ravennatischen Mosaiken hervorhebt, so ist dasselbe doch für die Frage nach dem Ursprunge der ravennatischen Mosaiken insofern von grosser Bedeutung, als wir hier in einem unzweifelhaft oströmischen Werke verwandte Züge antreffen, wie denn Redin mit Recht die Aehnlichkeit des Erzengels Gabriel im cyprischen Mosaik mit dem Laurentius in St. Nazario e Celso sowohl im Kopftypus als auch im Bewegungsmotiv betont. Vor Allem aber scheint mir wichtig, dass das cyprische Werk einen nicht geringeren Abstand von der fertigen byzantinischen Kunst zeigt als die gleichzeitigen ravennatischen Mosaiken. Hier wie dort ist eben die oströmische Kunst noch in ihrer Entstehung begriffen und noch nicht ins Stadium der Einförmigkeit getreten, das sich in dem zweiten, mich an die ravennatischen Werke aus dem VI. bis VII. Jahrhundert erinnernden cyprischen Mosaik bereits ankündigt.

Die ravennatischen Mosaiken aus dem VI. Jahrhundert in San Vitale, der Kapelle des erzbischöflichen Palastes und Sant Apollinare in

Classe zeigen uns bereits die Anfänge jenes Erstarrens, das nur zu bald zu der unerfreulichen Einförmigkeit der späteren byzantinischen Kunst führen sollte. Wohl stossen wir in S. Vitale auch noch auf freier bewegte Gestalten, wie diejenigen des Moses in drei Situationen: bei der Heerde, am feurigen Busch und bei der Gesetzgebung, aber schon das Volk unterhalb der letzteren Gestalt zeigt uns jene, in der späteren byzantinischen Kunst immer wieder anzutreffende conventionelle Art, eine Volksmenge darzustellen, wobei über den Gestalten des Vordergrundes fast nur die oberen Theile der Köpfe der übrigen zum Vorschein kommen und die Zahl der Füsse eine zu geringe ist.

Das Lünettenbild mit der Bewirthung der drei Engel durch Abraham und der Opferung Isaak's ist eine bedeutende Composition, die Stellung des Abraham bei der beabsichtigten Opferung, wie er, das Schwert in der Rechten, sich lebhaft nach der Hand Gottes umsieht, macht den Eindruck des unter Benutzung altchristlicher Reliefs und doch wohl auch einer antiken Statue[22]) individuell Empfundenen.

Sowohl der (in der späteren byzantinischen Kunst häufig ähnlich vorkommende) Kopf des Greises, wie auch die anmuthigen Köpfe der drei hinter dem Tische sitzenden Engel der zuerst genannten Scene — auch sie kommen in ähnlicher Stellung in der späteren byzantinischen Kunst oft vor und zwar nicht selten als Allegorie der Dreieinigkeit[23]) — zeigen einen, der Situation entsprechenden Ausdruck. Doch ist derselbe durch einen, für die byzantinische Kunst so charakteristischen feierlichen, das ganze Bild beherrschenden Ton gedämpft.

In noch höherem Masse ist dieser feierliche Charakter der Darstellung der Opfer Abel's und Melchisedech's in der gegenüber befindlichen Lünette eigen. Wir haben eine gottesdienstliche Handlung an einem reich ausgestatteten Altar vor uns, nur dass dieser nicht in einer Kirche, sondern in einer Landschaft steht. Die Zusammenstellung von Abel und Melchisedech sowie die feierliche Haltung der beiden, ihre Opfer nach der Hand Gottes hin hoch emporhaltenden Gestalten deutet auch sofort darauf, dass wir es nicht mit einem historischen, sondern einem allegorisch-dogmatischen Bilde zu thun haben. Bekanntlich handelt es sich hier, wie auch bei dem dritten alttestamentlichen Opfer, demjenigen Abraham's, um einen Hinweis auf die Eucharistie[24]).

Ein feierlich-ceremoniöses Gepräge hat sodann vor Allem das Mosaikbild in der Halbkuppel der Apsis, wo der auf einer blauen Sphäre thronende jugendliche Christus dem von einem Engel herbeigeführten S. Vitalis die Krone reicht, während zu der andern Seite Christi der Bischof Ecclesius, mit dem Modell der Kirche in den gewandbedeckten Händen, durch

---

[22]) Eine solche hat dem Künstler zweifellos bei der Gestalt der Sara als Vorbild gedient, welche, wie Richter a. a. O. S. 79 mit Recht bemerkt, an die s. g. Pudicitia im Vaticanischen Museum erinnert.

[23]) Vergl. Richter a. a. O. S. 79.

[24]) Vergl. meine Bemerkungen darüber im Repert. Bd. XIV, S. 459 f.

einen zweiten Engel herbeigeführt und Christus empfohlen wird. Die beiden Engel haben freundlich ihre Hand auf die Schulter ihrer Schützlinge gelegt.

Auf die apokalyptische Bedeutung dieses Christus weist die mit sieben Siegeln ausgestattete Schriftrolle in seiner linken Hand hin. Die Anbringung eines solchen apokalyptischen Bildes im Altarraume erklärt sich, nach Redin, völlig durch die dem Sophronius und Germanus zugeschriebenen Erklärungen der Liturgie, wonach die Altar-Erhöhung auf die Wiederkunft Christi hinweise. In der Schrift des Kyrillos von Alexandrien über die Anbetung im Geiste und in der Wahrheit liest man die Worte: „Der göttliche Altar ist bildlich Immanuel, durch welchen wir zu Gott, dem Vater kommen.“ Unser Mosaikbild zeigt denn auch den jugendlichen „Immanuel“-Typus, wie derselbe in der späteren byzantinischen Kunst uns oft, sei es als Brustbild oder in ganzer Figur (auf Grund von Jesaias VII, 14) begegnet. Redin, der schon früher in einer Abhandlung über byzantinische Bilderhandschriften in den Bibliotheken zu Venedig, Mailand und Florenz (im Journal des Ministeriums der Volksaufklärung, St. Petersburg 1892) über den Immanuel-Typus gehandelt hatte, bringt eine Reihe solcher Darstellungen des jugendlichen Christus bei.

In Betreff eines Theiles der Composition: der Empfehlung des um den Bau von S. Vitale verdienten Bischofs Ecclesius, möchte ich darauf hinweisen, dass in einer in der Zeit Justinian's erbauten unzweifelhaft byzantinischen Kirche eine ähnliche Scene zu sehen war. In der Rede des Chorikios,[25]) in welcher er die malerische Ausschmückung der Kirche des h. Sergius in Gaza schildert, wird nämlich in Betreff des Mosaikbildes der Haupt-Apsis berichtet, in der Mitte sei die Muttergottes mit dem Sohne auf dem Schoosse dargestellt, der h. Sergius habe dem Erbauer der Kirche, (der, wie es scheint, das Modell der Kirche tragend dargestellt war), die Hand auf die Schulter gelegt und blicke ihn freundlich an, es sei ersichtlich, dass er ihn der Jungfrau und dem Kinde empfehle.

Zeigt das Mosaikbild in der Wölbung der Apsis von S. Vitale das feierlich ceremoniöse Element bereits in hohem Masse in ein kirchliches Bild gedrungen, so bezeugen die beiden, unterhalb desselben befindlichen berühmten Darstellungen des Kaisers Justinian und der Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge, dass in der Regierungszeit des ersteren es für angemessen angesehen wurde, die Herrscherfamilie mit dem ganzen Pompe des höfischen Ceremoniells an hervorragender Stelle der Kirche zu verherrlichen. Beljajeff, in seinem Buche Byzantina, hat darauf hingewiesen, dass das Justinianbild einen der „Ausgänge“ des Kaisers zum Gegenstande habe, wie sie in der, zu einem grossen Theil auf alten Bestimmungen aus der Zeit Justinian's beruhenden „Hofordnung“ Constantin's VII. Porphyrogenetos geschildert werden. Auf Grund dieses Ceremonials beschreibt Redin unser Bild in folgender Weise:

---

[25]) Chorizii Gazaei orationes, declamationes, fragmenta, ed. Boisonade, p. 86.

Der „Ausgang“ hat die Kirche noch nicht erreicht, denn Justinian hat noch das στέμμα auf dem Haupte, während die Kaiser beim Eingange in die Kirche die Krone abnahmen. Er hat im Narthex Halt gemacht, zu seiner Rechten (subjectiv links) steht seine Wache und sein Hofgefolge, links (subjectiv rechts) empfangen ihn die Geistlichen, welche hier (im Narthex) den Kaiser behufs der Vollbringung des „kleinen Eingangs“ zu erwarten pflegten.

Diese Geistlichen waren der Patriarch, der ein Kreuz trug, der Archidiakon mit dem Evangelium und einige der Diakone mit Weihrauchfässern und Lichten in den Händen. Im Mosaikbilde nimmt der Erzbischof Maximian die Stelle des Patriarchen ein; wegen Raummangels sind von den Geistlichen zweiten Ranges nur der Archidiakon mit dem Evangelium und ein Diakon mit dem Rauchfass dargestellt. Die Ceremonie des „Einganges,“ bei welcher der Patriarch vor dem Kaiser zu räuchern hatte, ist bereits zu Ende geführt, und so befindet sich denn das Weihrauchfass wieder in der Hand des Diakon. Die Procession ist in dem darauf folgenden Momente dargestellt, wo sie im Begriffe ist, die Kirche zu betreten. Nach dem Ceremonial hat hiebei der Patriarch mit seiner Linken den Kaiser an der Rechten zu halten, was im Mosaikbild in Anbetracht der Schale mit Gold in den Händen des Kaisers nicht dargestellt ist. Diese Schale ist das Geschenk, welches von den Kaisern der Kirche dargebracht zu werden pflegte, und das namentlich in einem Gefässe mit Geld oder in Kelchen, Kelchdecken und dergleichen bestand. Das andere Bild stellt den „Ausgang“ der einen Kelch als Geschenk darbringenden Kaiserin dar. Hier scheint der Ort der Frauen-Narthex zu sein, wie ein solcher sich in der Sophienkirche befand. „Diesen Bildern liegt nicht etwa die Erinnerung an eine wirklich stattgehabte Procession Justinian’s zur Kirche S. Vitale zu Grunde, sondern an eine Wohlthat, wie sie gewöhnlich bei solchen „Ausgängen“ erwiesen wurde. Justinian mochte ein Geschenk beim Bau der Kirche gespendet haben oder ein solches vielleicht alljährlich senden.“

Was die Entstehungszeit der Mosaiken in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes betrifft, als welche bald das fünfte, bald das sechste Jahrhundert angenommen wird, so stimmt der Verfasser, insbesondere auf Grund der in der That grossen Uebereinstimmung der Apostelmedaillons mit denen in S. Vitale, der letztern Ansicht zu.

Ins sechste Jahrhundert gehört ferner unter den Mosaiken in St. Apollinare in Classe das Bild in der Apsis-Wölbung: jene merkwürdige symbolische Darstellung der Verklärung, wo statt der Gestalt Christi ein grosses, von einem mit Edelsteinen geschmückten Kranze umgebenes, mit dem Brustbilde Christi ausgestattetes Kreuz zwischen den Halbfiguren des Moses und Elias in der Luft schwebt und statt der drei Apostel unten drei Lämmer erscheinen, während die auch hier auf die Eucharistie hinweisende Darstellung der Opfer Abel’s, Abraham’s und Melchisedech’s, so wie das Ceremonialbild — der Erzbischof Reparatus erhält vom Kaiser Constantin IV. Pogonatus eine Urkunde, die gewisse Privilegien enthält — im siebenten Jahrhundert entstanden sind.

Zeigen schon die beiden Processionsbilder in S. Vitale mit den ausdruckslosen Köpfen, — obgleich die letzteren zum Theil, so besonders bei Justinian und Maximian Portraits zu sein scheinen, — mit den steifen, gleichmässigen Stellungen, der trockenen harten Behandlung der Gewänder, die wie aus Blech gefertigt erscheinen, eine Leblosigkeit, die doch wohl nur theilweise durch die Absicht, eminent feierliche ceremoniöse Darstellungen zu liefern, der Hauptsache nach aber durch das schon beginnende Erstarren der byzantinischen Kunst zu erklären ist, so lässt das Ceremonialbild in St. Apollinare in Classe, welches in entschiedenster Anlehnung an das Justinianbild in S. Vitale geschaffen ist, bereits jeden Funken von Leben vermissen, und in noch höherem Masse steht das Opferbild in St. Apollinare demjenigen in S. Vitale an Ausdruck nach. Blickt in dem letzteren Melchisedech begeistert zu der Hand Gottes empor, so starrt der das Brot brechende Priester in St. Apollinare in Classe unheimlich vor sich hin. Diesen Werken gegenüber habe ich den Eindruck, dass ihr Urheber besonders talentlos gewesen oder — dass die byzantinische Kunst des VII. Jahrhunderts in starkem Verfall begriffen war.

Die Mosaiken in St. Apollinare in Classe sind in sehr schadhaftem Zustande auf uns gekommen. Hier spielen spätere Restaurationen eine grosse Rolle, doch sind dieselben für die kunstgeschichtliche Forschung insofern nicht sehr gefährlich, als sie meist mit unglaublicher Roheit auf Stuck mit Nachahmung der Würfel aufgemalt sind, (was schon zum Theil auf den Photographien wahrzunehmen ist), und nicht leicht zu Missverständnissen führen können, wie dieses z. B. bei dem Kopfe Christi im Baptisterium der Orthodoxen der Fall gewesen, welcher, in Folge der technisch geschickten Erneuerung lange für ursprünglich gehalten wurde. Freilich hat neben diesem rohesten Verfahren auch das Einsetzen von weissen Würfeln, auf die man sodann malte[26]), sowie auch die Verwendung von farbigem Glasmosaik stattgefunden.

Ueber diese Restaurationen in St. Apollinare in Classe mögen einige Bemerkungen auf Grund meiner an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen hier ihren Platz finden:

Das Opferbild. Abel: Die Beine sind musivisch in roher Technik ausgeführt, so dass die Stücke nicht dicht an einander schliessen und sehr verschiedene Formen zeigen[27]); der Arm von den Fingern an bis über den Ellenbogen ist auf Stuck gemalt; am Kopfe sind nur die Wangen alt, Haare, Stirn, Augen, Mund sind auf Stuck gemalt und bilden ein sog. hübsches modernes Gesicht.

Abraham: Haupthaar, Bart, Mund, rechtes Auge auf Stuck gemalt, Stirn, Wangen, Nase und linkes Auge erhalten, doch scheint letzteres re-

---

[26]) Vergl. Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. der ital. Mal. Deutsche Ausg. von Jordan I, S. 29, Anm. 31.

[27]) Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. haben wohl Recht, wenn sie hier von Reparaturen sprechen, durch welche die Beine wassersüchtig erscheinen.

touchirt; das Obergewand ist auf der Brust, ferner im unteren Theile und in den Schattenpartieen der Aermel auf Stuck gemalt.

Isaak: Der rechte Theil des Haares ist auf Stuck gemalt, Augenbrauen und Augen scheinen von einem Restaurator auf Mosaikgrund gemalt zu sein, Nase und Mund sind theils ebenfalls auf die Würfel, theils auf Stuck gemalt. So macht denn das Gesicht einen durchaus modernen Eindruck. Die Hände sind auf Stuck gemalt. Die Umrisse der Gewänder in dem Opferbilde sind theilweise auf die Würfel gemalt, so dass es Würfel giebt, die zur Hälfte braun, zur Hälfte grün oder gelb u. s. w. sind.

Bei Melchisedech ist der Kopf gut erhalten. Der goldene Randstreifen des Schulterschmuckes sowie das Untergewand sind grossen Theils auf Stuck gemalt.

In traurigem Zustande ist das Ceremonialbild auf uns gekommen. Hier ist die dritte Figur, von dem linken Ende an gerechnet, einer der beiden Brüder und Mitregenten des Kaisers Constantin IV., ganz auf Stuck gemalt. Die Gewänder der anderen Gestalten sind, mit Ausnahme derjenigen der drei äussersten rechts, an denen nur die untersten Theile auf Stuck gemalt sind, grossentheils gemalt, desgleichen auch sämmtliche Füsse und der Boden, auf dem sie stehen. Wie weit die Köpfe alt sind, bedarf noch einer eingehenden Untersuchung. Die Köpfe des Erzbischofs Reparatus und des Kaisers, desgleichen die Köpfe der drei Gestalten am rechten Ende des Bildes (zwei derselben sind Diakone) scheinen im Wesentlichen ursprünglich zu sein, während die sentimental emporblickenden Augen des die gewandbedeckten Hände nach dem Erzbischof hin ausstreckenden Nachbars des letzteren mir auf eine Erneuerung hinzuweisen scheinen. An dem Kopf des zweiten Bruders des Kaisers (zweite Figur von links gerechnet) soll, nach Redin, nur der obere Theil mit dem Diadem alt sein.

Besser erhalten erscheinen auf den ersten Blick die Einzelgestalten der Bischöfe Ursus, Severus, Ecclesius und Ursicinus zwischen den Fenstern der Apsis, es sind nämlich nur die unteren Theile derselben sowie der umrahmenden Architektur auf Stuck gemalt. Nur fragt sich, ob nicht an diesen Gestalten eine spätere musivische Erneuerung stark betheiligt ist; an dem Hintergrunde, von dem sich die Figur des Ursus abhebt, sah ich an einer schadhaft gewordenen Stelle eine zweite untere Reihe von Würfeln. Die Köpfe zeigen eine so ins Einzelne gehende Ausführung der Gesichtszüge[28]), dass man an ihrer Ursprünglichkeit zweifeln möchte. Den Kopf des Ursicinus halten denn auch Crowe und Cavalcaselle für „ganz neues Mosaik.“ Mir scheinen aber auch die übrigen verdächtig.

Die Gestalten der beiden Erzengel an den Mauerpfeilern des Triumphbogens weisen wenig Ursprüngliches auf. Der Kopf Gabriel's und der grösste Theil seines Gewandes sind gemalt, am Kopfe Michael's erregt

---

[28]) Bei den Köpfen des Ursus und des Severus notirte ich an Ort und Stelle, dass sie sehr sorgfältig aus weit kleineren Steinchen, als die Gewänder, zusammengesetzt seien.

ein gewisser moderner Zug Verdacht, der untere Theil seines Gewandes ist gemalt.

Nachdem Redin noch auf Grund der Ricci'schen Photographie nach einer Durchzeichnung der im Jahre 1847 von König Friedrich Wilhelm IV. erworbenen Apsis- und Triumphbogen-Mosaiken der Kirche des heiligen Michael in Africisco gehandelt und sodann die auf uns gekommenen Nachrichten über die zu Grunde gegangenen Mosaiken einer eingehenden Besprechung unterzogen, stellt er die politisch- und kirchengeschichtlichen Thatsachen zusammen, die die Einwirkung der byzantinischen Kunst auf die ravennatische erklären. Hier kann nur ein kurzer Auszug aus diesem Schluss-Abschnitte gegeben werden:

An der Spitze der Kirche von Ravenna standen von ihrer Begründung an bis zum V. Jahrhundert viele griechische oder syrische Bischöfe. Galla Placidia hatte ihre Erziehung im Palast von Constantinopel erhalten und stand somit unter dem Einflusse der byzantinischen Cultur. Auch Theoderich lebte bis zu seinem achtzehnten Jahre in Constantinopel und wurde mit der Zustimmung des byzantinischen Hofes König von Italien. Besonders gross musste der Einfluss von Byzanz in der Zeit des Exarchats werden. Er zeigte sich auf allen Gebieten des Culturlebens[29]: ein grosser Theil der höchsten weltlichen und kirchlichen Aemter wurde Griechen anvertraut; Ravenna besass eine bedeutende griechische Colonie; syrische Kaufleute; griechische Mönche, Fabrikanten, Geldwechsler. Es verbreiteten sich griechische Trachten und Sitten, sowie der Cultus griechischer Heiliger. Kunstgeschichtlich wichtig ist es, dass schon unter den von Agnellus[30]) aus Anlass der inneren Ausstattung der Basilika des Ursus genannten Künstlern neben römischen Namen auch griechische vorkommen: Euserius (oder Cuserius) Paulus, Agatho. Die griechischen nach Ravenna übergesiedelten Meister werden eingeborene Schüler erzogen haben.

Das vortreffliche Werk Redin's steigert den schon seit langem sich fühlbar machenden Wunsch, baldmöglichst eine treue farbige Veröffentlichung der Mosaiken Ravenna's zu erhalten.

---

[29]) Diehl, Etudes sur l'administration byz. dans l'exarchat de Ravenne, liv. III, ch. 2: L'Hellénisme dans l'Italie byzantine; Frothingham, Notes on Byz. art and culture in Italy (American Journal of Archaeology 1895, 158—159).

[30]) Lib. pont. a. a. O. p. 288, 289.

Der Laokoon und Michelangelo's gefesselter Sklave.

Von **Oscar Ollendorff.**

Es ist noch nicht darauf hingewiesen worden, dass zwischen der Gestalt des Laokoon in der berühmten antiken Gruppe und dem sogenannten „gefesselten Sklaven“ des Michelangelo eine bemerkenswerthe Analogie besteht.[1]) In beiden Fällen ist heroisches Leiden dargestellt. Laokoon, in der Fülle der Kraft, hat den Widerstreit gegen die Schlangen noch nicht völlig aufgegeben. Die aufgestemmten Beine — das rechte erhöht auf den Steinplatten des Altars, das linke auf dem Erdboden — und ebenso der linke Arm und der Oberkörper zeigen noch den Versuch, dem Verderben zu entrinnen; der zurückgebeugte, aufwärts gewendete Kopf dagegen dient dem Kampfe nicht mehr, Bewegung und Ausdruck des Gesichts sprechen nur vom Leiden. Wenn Laokoon mit dem Rumpfe nach rechts hinstrebt und denselben zugleich quer wendet, so ist diese ganze Art des Ausweichens, die nur die oberen Theile des Rumpfes von der Bissstelle weiter entfernt, unwillkürlich und nicht eigentlich zweckmässig. Das Senken der linken Schulter und das Niederzucken des Hauptes sind zunächst auch Reflexbewegungen, die dem Bisse folgen. Hierbei wenden sich aber zugleich der Kopf und der Blick der Augen aufwärts, und dies ist ein getrennter, rein seelisch bedingter Vorgang. Der Priester richtet sein Qualen-Antlitz zum Himmel. — Goethe sagt in seinem Aufsatz über Laokoon: „Der höchste pathetische Ausdruck, den sie (die bildende Kunst) darstellen kann, schwebt auf dem Uebergange eines Zustandes in den andern. Bleibt alsdann bei einem solchen Uebergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie es beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt sind.“

---

[1]) Photographien geben die Laokoongruppe stets von vorn, den gefesselten Sklaven so, dass Beine und Rumpf im Profil, der Kopf in Dreiviertel-Wendung erscheinen. Bei diesen verschiedenen Ansichten, jede von den Künstlern für die Betrachtung ihres Werkes allein oder hauptsächlich gedacht, tritt die im Folgenden besprochene Analogie am schlagendsten hervor, nicht, wenn man etwa den Laokoon von der Seite oder den Gefangenen en face ansieht und auf diese Weise künstliche Einheit des Schau-Standpunktes herstellt.

Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt, dies ist auch das Motiv des heroischen Gefangenen.[2]) Auch er ist gefesselt, wenngleich nicht durch Schlangen, auch in ihm sehen wir eine grossartige Natur, gewaltig ringend und gewaltig leidend, auch er ist sich klar bewusst, dass sein Ringen nach Erlösung ein vergebliches Bemühen ist. Doch handelt es sich nicht nur um eine Analogie des Grundmotivs. Im Einzelnen bietet sich den Augen die ähnliche Stellung der Beine, die Querstellung des Rumpfes — beim Gefangenen freilich viel schroffer durchgeführt — und endlich der nach aufwärts gewendete Kopf und Blick.[3]) Wie der Priester, so sieht Michelangelo's Erden-Gefangener zum Himmel und indem bei Michelangelo das körperliche Leiden mehr zurücktritt, wird das seelische Motiv dieses Blickens auf's Tiefste und Allseitigste im Ausdruck entwickelt. Die leidenschaftliche Gefangenengestalt des Florentiners erscheint neben dem Laokoon ruhig; das erhabene Leben in ihr tritt noch dringender hervor. Es ist nicht ohne Berechtigung, wenn man sagt, dass der heroische Gefangene ein zugleich gemässigter und erhöhter, rein geistig[4]) gedachter Laokoon sei. — Man bemerke nun ferner, dass in dem jüngsten Sohn der Laokoongruppe ein sich hingebendes Leiden dem heroischen Leiden des Vaters gegenüber tritt. In gleichem Sinne hat Michelangelo in dem schlafenden Gefangenen ein Gegenbild zu dem heroischen geschaffen. Die Analogie zwischen dem jüngsten Sohn und dem schlafenden Gefangenen ist nicht weitgehend, aber es ist eine auch in manchem Einzelnen nachweisbare Analogie vorhanden. Vielleicht erwartet jetzt der verehrte Leser die Behauptung, dass die Laokoongruppe auf Idee und Gestaltung der Gefangenen entschiedenen Einfluss geübt habe. Jeder, der nachprüft, wird, denke ich, die behaupteten Beziehungen bemerken, und alles Historische lässt sich zur Aufstellung einer Beeinflussungs-Theorie scheinbar trefflich an. Im

---

[2]) Ueber die Bezeichnung des „gefesselten Sklaven" als „heroischen Gefangenen" und über die Bedeutung dieser Gestalt und seiner Genossen am Juliusdenkmal vergl. Oscar Ollendorff, Michelangelo's Gefangene im Louvre; die Studie wird demnächst in der „Zeitschrift für bildende Kunst" erscheinen.

[3]) Natürlich fehlt es auch nicht an Unterschieden. Der Gefangene steht, Laokoon sitzt; doch ist gerade diese, dem Worte nach so wesentliche Unterscheidung nicht wesentlich für das Auge, weil sich nämlich das eigenthümliche Stellungs-Motiv des Gefangenen dem Sitzen, das Sitzen des Laokoon aber dem Stehen annähert. Bei der Haltung des Oberkörpers zeigt nur die Querstellung Verwandtes, im Uebrigen sind die Bewegungen von Rumpf und Armen, hier durch den Sprengversuch, dort durch den Schlangenbiss, bedingt und demgemäss von einander abweichend. Das Niederzucken des Hauptes nach links fehlt mit seiner ursächlichen Grundlage bei dem Gefangenen. Alle diese Unterschiede — und welche immer man ihnen noch hinzufügen möchte — können die vorhandene Analogie keineswegs aufheben.

[4]) Die körperliche Fesselung ist nur Symbol für irdische Fesseln, die kein Seiler geflochten und kein Schmied gehämmert hat.

Frühjahr 1506 wurde der Laokoon in den Ruinen des Tituspalastes gefunden. Michelangelo war unter den Ersten, welche die Gruppe zu sehen bekamen. Es ist ganz selbstverständlich, dass er das antike Wunderwerk genau betrachtet hat, doch wird dies zum Ueberfluss noch geschichtlich beglaubigt, da er und Christoforo Romano die Prüfung übernahmen, ob die Gruppe aus einem einzigen Stück Marmor gearbeitet sei oder nicht. Sind die beiden Gefangenen auch erst nach 1513 geschaffen, ein Samenkorn geistiger Anregung kann lange in der Seele schlummern, ehe es, durch geeignete Umstände zum Wachsthum angeregt, sichtbarlich emporwächst. Trotzdem und alledem besteht, wie ich glaube, kein reales Wechselverhältniss zwischen Laokoon und den Gefangenen, und zwar ist es Michelangelo's Matthäusstatue, welche uns vor dem Irrthum einer solchen Annahme bewahrt. Durch Wölfflin's Verdienst wurde der in früherer Zeit sehr stiefmütterlich behandelten Matthäusstatue die ihr gebührende bedeutsame Stellung in Michelangelo's künstlerischem Entwickelungsgang eingeräumt. Diese unvollendete Apostelgestalt ist nun entweder vor dem Herbst 1504 oder im Sommer 1506, keinesfalls später entstanden.[5]) Trieb

[5]) Wölfflin schreibt: „ . . . dass er (der Matthäus) dagegen noch in Florenz und zwar vor dem Herbst 1504 entstand, scheint mir unzweifelhaft.“ (H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo. 1891. p. 58.) Es ist, von stilkritischen Gesichtspunkten aus, zunächst schwierig, sich in diese frühe Datirung zu finden. Trotz der einzelnen Beziehungen zu Michelangelo's Florentiner Werken, die Wölfflin angiebt, bleibt des Matthäus' Erscheinen unter jenen überraschend. Aber es sprechen nicht nur stilistische Gründe, die Wölfflin allein in's Feld führt, sondern unterstützend auch die Documente für die Zeit vor 1508. Mir scheint nur, dass auch noch der Sommer 1506 als Epoche der Entstehung möglich, ja besonders wahrscheinlich ist. Am 24. April 1503 waren die Apostel bestellt. Am 25. Januar 1504 war der David „so gut wie fertig“; aus der Werkstätte in's Freie wurde derselbe erst am 14. Mai 1504 gezogen. Neben dem David hat Michelangelo schwerlich etwas anderes Bedeutendes begonnen; dies ist hier so wenig anzunehmen wie neben dem Carton, der den Winter 1505 ganz ausfüllt. Es bleibt die Zeit zwischen David-Vollendung und Carton-Beginn. Nun erwähnt Condivi nach dem David eine Ruhepause in Michelangelo's bildhauerischer Thätigkeit. Er habe heimathliche Redner und Dichter gelesen und Sonette zu seinem Vergnügen gemacht. In diese Epoche setzt Scheffler, was gar sehr einleuchtet, die erste intensive Beschäftigung mit Platonischer Philosophie. Ferner liest man in den Deliberazioni dell'Opera del Duomo am 18. Dezember 1505: „ . . . . . postquam dicti apostoli non sculpti sunt, nec videtur vel apparet qualiter sculpantur vel sculpiri possint“ (Gaye Carteggio. 1840. Bd. II, p. 477), also als wenn in dieser Sache gar nichts gemacht und nichts zu hoffen sei. Dagegen berichtet Soderini am 27. November 1506 (a. a. O. p. 91. ff.) an den Cardinal von Volterra: „Significando alla S. V. che ha principiato una storia per il pubblico che sarà cosa admiranda, et cosìX II apostoli di braccia $4^1/_2$ in V (?) l'uno che sarà opera egregia.“ Der Carton war offenbar im Wesentlichen im Frühjahr 1505 vollendet. Soderini konnte trotzdem in Anbetracht der Ausführung des Carton's als Fresko sagen, Michelangelo habe eine „storia“ angefangen. Und selbst wenn Michelangelo

es aber in jenen Jahren Michelangelo dazu, den Matthäus, so wie er es that, zu bilden, dann bedurfte er keiner antiken, hellenistischen Anregung mehr, um zu dem heroischen Gefangenen und den Tageszeiten der Medicikapelle fortzuschreiten. Wurde der Matthäus erst im Sommer 1506 geschaffen, so könnte in einem sehr eingeschränkten Sinne auf die Gestaltung dieses äusserlich und innerlich leidenschaftlich bewegten Apostels der Laokoon gewirkt haben. Der Laokoon könnte einer von den vielen Factoren sein, die Michelangelo über sein Ich aufklärten, ihn dazu hinleiteten, sein Eigenstes zu finden und auszusprechen. Die Analogie aber zwischen dem heroischen Gefangenen und der herrlichen antiken Gestalt, zwei Werken von so hohem und dauerndem Ruhme, ist an sich interessant, wenngleich sie uns historisch nichts Anderes lehrt, als dass grosse Künstler in weit von einander liegenden Kunstepochen durch ein verwandtes Grundmotiv zu verwandten Bildungen geführt wurden.

---

wie Condivi mittheilt, im Sommer 1506 noch Hand an den Carton gelegt, so blieb neben einer fast beendeten malerischen Thätigkeit Zeit für bildhauerische Arbeit, und nach dem gänzlich negirenden Bericht vom Winter 1505 theilt also Soderini 1506 ausdrücklich mit, die Apostel seien begonnen. Haben die Auftraggeber in jener Beschlussfassung von 1505 den Matthäus nicht todtgeschwiegen, hat Soderini nicht die Unwahrheit gesagt, so ist demnach der Sommer 1506 als Entstehungszeit des Matthäus sicher. Die Datirung in diese Epoche hätte den Vorzug, dass die Statue vom David noch durch die kurze, aber erlebnissreiche römische Periode getrennt und so begreiflicher würde.

Der Hamburger Meister vom Jahre 1435.

In elf Lichtdrucktafeln herausgegeben von Johannes Nöhring. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von Hofrath Prof. Dr. Friedr. Schlie, Lübeck.

Als vor einer Reihe von Jahren Lichtwark eine stattliche Zahl von Bildern alter Hamburger Maler aus der Zerstreuung zusammengebracht hatte und mit ihrer Hilfe eine Vorstellung von der Kunst der Stadt in vergangenen Jahrhunderten bei den Besuchern der Kunsthalle hervorrief, da stand an der Spitze ein Zeitgenosse der Van Eyck, ein Unbekannter, dessen Bild, bis dahin von Wenigen gesehen, im Altarraum der Petrikirche gehangen hatte. Jetzt ist dieses Bild, Christus als Schmerzensmann, mit noch 10 andern Tafelbildern in gut gelungenen Nöhring'schen Lichtdrucken mit einem Text von Schlie publiciert worden.

Die Schweriner Galerie ist in dem Besitz der Ueberreste eines Altarschreines des Hamburger Meisters. Ebenso wie das Christusbild war auch dieser Altarschrein in einer Hamburger Kirche gewesen, in S. Johannis, wo er, wie Schlie durch die Identificierung mit einer Abbildung in Staphorst's Hamburgischer Kirchengeschichte aus dem vorigen Jahrhundert früher schon nachgewiesen hatte, die Capelle der Englandfahrer schmückte, die dort 1435 ihren Altar erhielten. Dadurch, dass die Legende des heiligen Thomas von Canterbury auf dem Altar direct auf die Englandfahrer Bezug nimmt, ist das Datum der Entstehung nicht vor 1435 zu setzen. Der Meister gehört offenbar zu den besten in Deutschland, von denen uns aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts Werke bewahrt sind. Firmenich-Richartz rühmt ihn schon in seiner Abhandlung über die Kölnischen Maler in der Zeitschrift für christliche Kunst (Bd. VIII S. 247), Schlie behandelt ihn jetzt ausführlicher, aber seine Schrift ist doch nur ein kurzer Begleittext der Nöhring'schen Lichtdrucke, der aus einer summarischen Einleitung und aus einer kurzen Inhaltsbeschreibung der einzelnen Tafeln besteht. Abgesehen von einer eingehenderen Charakterisirung der Bilder, die bei einem neu vor das Publicum gebrachten Meister wohl angebracht wäre, lässt sich auch an äusseren Angaben noch Manches zu den Bemerkungen Schlie's hinzufügen.

Schlie zeigt an der Hand der alten Abbildung, dass acht der Fragmente in Schwerin das innere, später auseinandergesägte Flügelpaar gebildet

haben, 2 Theile gehören zur Legende des heiligen Thomas, 6 zum Leben Christi. Das 9. Stück, die Gruppe der Frauen, bildete die linke untere Ecke des Mittelbildes, offenbar einer Kreuzigung. Auf der alten Abbildung sieht man diese Darstellung nicht, da der Altar dort mit geschlossenen inneren Flügeln gezeichnet ist. Die Angaben Schlie's kann man dahin vervollständigen, dass wir auch ein Hilfsmittel zur muthmasslichen Ergänzung des Mitttelbildes besitzen. Im Kopenhagener Museum befindet sich ein Schnitzaltar aus der Klosterkirche von Preetz in Holstein (No. 221) mit 2 Reihen Heiligenfiguren innen und der gemalten Anbetung der Könige und der Kreuzigung auf den Aussenseiten der Flügel. In dem Kreuzigungsbild sieht man die gleiche Frauengruppe mit dem Johannes wie auf dem Hamburger Altar, nur die äussere Frau der zweiten Reihe ist in ihrer Stellung verändert (vgl. die Abbildung). Wir haben also in diesem Flügelbild wohl auch im Uebrigen eine ungefähre Copie des Mittelbildes des Hamburger Altars zu sehen. Auch im Stil ist noch eine Verwandtschaft vorhanden, wenngleich der Preetzer Maler schwächer ist und wohl als ein Schüler des Hamburger angesehen werden kann. Dass Preetz von dem nahen Hamburg Kunstwerke erhielt, ist durchaus natürlich. Aber das Mittelbild des Hamburger Altars war annähernd quadratisch, während bei dem Preetzer Flügel die Höhe die Breite um ein Drittel übertraf. Dass der Nachahmer deshalb die Darstellung zusammengeschoben hat, ergiebt sich auch aus der Copie, denn das Kreuz Christi rückt hier in die Frauengruppe hinein, so dass die Richtung, in der Johannes zu Christus hinblickt, nicht mehr passt, ferner aber Longinus und sein Begleiter mit der Lanze in eine unmögliche Stellung zu Christus hinter die Frauen gelangt. Eine ähnliche Zusammenschiebung scheint auf der rechten Seite stattgefunden zu haben. Die Preetzer Malereien sind so sehr ruiniert, dass eine photographische Aufnahme die Composition nur undeutlich wiedergab.

Als zehntes Bild führt Schlie den kleinen Christus als Schmerzensmann im Leipziger Museum (No. 243) an. Die nicht angegebenen Masse betragen 0,305 m Breite und 0,42 m Höhe. Die alte blau und goldene Holzumrahmung, die mit der Tafel aus einem Stück besteht, ist mit vergoldeten in Blei gegossenen Blüthen besetzt. Schlie erwähnt nicht, dass sich auf der Rückseite der Tafel die Ueberreste eines grossen Christuskopfes wie auf einem Veronikatuch auf rothem Grund von der gleichen Hand gemalt befinden. Dies lässt darauf schliessen, dass wir die Thür eines kleinen Schnitzaltars oder den Flügel eines Ditpychons vor uns haben, denn der Veronikakopf, der wegen seiner schlechten Erhaltung jedenfalls als die Aussenseite anzusehen ist, passt als Darstellung nicht zu einem zweiten Flügel. Im Jahre 1804 wurde der Hamburger Dom abgerissen und die alten Bilder, an denen man kein Interesse fand, dem Zeichenlehrer Friedr. Ludw. Waagen geschenkt, der sie für seine Zeichenschule benutzen wollte. Waagen verliess 1808 Hamburg und nahm diese Sachen mit. Darunter befand sich auch „die Thür von einem kleinen zerbrochenen Altar“. Möglich also, dass das aus Lampe'schem

Besitze stammende Bild der Leipziger Galerie jene aus dem Hamburger Dom herrührende und durch Waagen nach Sachsen gelangte kleine Altarthür ist, um so wahrscheinlicher, als der Maler Wilh. Tischbein in seiner Klage über den Abbruch des Domes unter den alten Bildern „auch mehrere Christusköpfe, darunter einige von alten Meistern, die aber nicht das Harte zeigten, welches gewöhnlich solche Bilder haben“, erwähnt.



Zu diesen Christusköpfen gehörte auch jedenfalls der dem Leipziger ähnliche aber vorgeschrittenere Schmerzensmann in der Hamburger Kunsthalle, den Schlie als letzte Nummer 11 anführt, denn auch dieser stammt aus dem alten Hamburger Dom; in die Petrikirche, aus der ihn Schlie herleitet, gelangte er erst nach dem Abbruch des Domes. Auch hier fehlen die Maasse (0,925 h., 0,68 br.), die der Verfasser doch bei den Schweriner Tafeln angiebt.

Weitere Forschungen werden vielleicht noch mehr Werke des Meisters herausfinden. So machte mich Herr Director Lichtwark darauf aufmerk-



sam, dass die lebensgrosse Zeichnung eines hl. Georg aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, die auf einem im Museum Hamburgischer Alterthümer bewahrten Steinpfosten eingeschnitten ist, von ihm herrühre, und ich muss mich seiner Ansicht durchaus anschliessen, dass die kräftige

individuelle Zeichnung des Kopfes und die Composition auf den Maler des Schweriner Altares weist.

Der Hamburger Meister gehört der Richtung an, die in Köln durch den Maler der Madonna mit der Bohnenblüthe vertreten ist; eher als aus der Kölner Schule selbst scheint er aber aus einer der verwandten Schulen in Westfalen oder in Hannover hervorgegangen zu sein. In seinen Compositionen steht er den Werken dieser Gegenden näher, so denen des Conrad von Soest und der allerdings jüngeren grossen Soester Altartafel im Berliner Museum No. 1222. War doch auch sein Vorgänger, der in Hamburg in Urkunden vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts mehrfach erwähnte Maler Bertram von Minden seinem Namen nach aus westfälischer Gegend. Die als Copie des Hamburger Mittelbildes betrachtete Preetzer Tafel (siehe Abb.) ist der aus der Barfüsserkirche in Göttingen stammenden, 1424 von Heinrich von Duderstadt gestifteten Kreuzigung im Museum in Hannover eng verwandt. Diese letztere zeigt auch in verstärktem Maasse die Eigenthümlichkeit des Hamburger Meisters, dass bei Köpfen, die ins Halbprofil gestellt werden, der Mund häufig aus der Mittelachse des Gesichtes nach der aus dem Bilde herausgekehrten Seite verschoben wird. Bei dem Hamburger Meister ist dies bei beiden Christusbildern, ferner bei dem gegeisselten und beigesetzten Christus, bei den Frauen rechts auf der Grablegung, bei den Begleitern des hl. Thomas bemerkbar. Verglichen mit dem Kölner Meister hat der Hamburger anatomisch weniger verstandene Köpfe, welche bei den Frauen weichlicher aber weniger zart, bei den Männern zuweilen ausdrucksvoller und individueller erscheinen.

Vor Allem zeigt er stark malerische Bestrebungen in der Composition, er sucht die Ueberschneidungen und Contrastbewegungen. Diese beiden Eigenthümlichkeiten treten fast bei jeder Darstellung des Schweriner Altares hervor. Schon das Terrain des Vordergrundes überschneidet mehrfach die figürliche Darstellung wie bei der Grablegung, der Kreuztragung und der Flucht des hl. Thomas. Bei der Kreuztragung ist es auffallend, wie bei allen 3 Vordergrundfiguren Arm und Schulter, auch bei Christus, rücksichtslos das Gesicht durchschneiden, ein Motiv, das sich auch beim auferstehenden Christus wiederholt. Auf diesem letzten Bild ist auch versucht, durch ein solches Voreinanderschieben von 3 Wächtern, dem Sarkophag, Christus und noch einem Wächter eine Raumtiefe zu erzielen, die aber hier wie auch auf mehreren anderen Tafeln nicht überzeugend gelingt. Die Geisselung Christi wird durch ein Gitter überschnitten, welches sie von der vorderen Gruppe des Pilatus trennt; die das Kind anbetende Maria gewinnt ihren Hauptreiz durch die Ueberschneidungen der sie umgebenden Engel. Auch beim Leipziger Christus ist die Composition sehr charakteristisch. In der Silhouette herrscht die Symmetrie, während in der Fläche durch Ueberschneidung von Christus und dem Engel, von Armen und Flügeln Belebung und Anregung in die Darstellung gebracht wird. In dem offenbar jüngeren Schmerzensmann in Hamburg ist das

Motiv des Engels aufgegeben und mehr auf die farbige Wirkung gesehen, die durch das Voreinanderschieben verschiedener Farbengründe erzielt wird. Vorne unten vor dem im Fleischton leuchtenden Körper erheben die Engel ein Gewebe mit roth und goldenem Granatmuster, andere Engel breiten hinter dem Rücken Christi den Purpurmantel aus und halten wieder hinter diesem einen anderen Stoff mit grün und goldener Zeichnung, alle mit umgeklappten Rändern, welche die hellere Unterseite zeigen. Endlich erscheint oben hinter dem letzten Vorhang der blaue leicht wolkige Himmel.

Zwischen beiden Christusbildern zeigt sich aber auch sonst eine Wandlung, nicht nur tritt im Hintergrund der wirkliche Himmel an Stelle des Goldgrunds, auch die Körperformen sucht der Künstler naturalistischer zu gestalten. Das ist deutlich an dem Contur der Rippen und der Arme zu bemerken, aber auch in der Milderung der herben conventionellen Züge im Leidensausdruck Christi. Wie gross der Zeitraum zwischen beiden Bildern ist, lässt sich natürlich nicht ohne Weiteres feststellen, eine Vergleichung mit den Christusdarstellungen auf den Schweriner Fragmenten zeigt uns nur, dass der Altarschrein in seiner Entstehung dem Leipziger Christus näher steht als dem Hamburger und jedenfalls vor dem letzteren entstanden sein muss.

Zum Reichthum in den Compositionen trägt neben den Ueberschneidungen die vielseitige Bewegung der Figuren bei, wie man sie bei der Kreuztragung oder Grablegung sieht. Durch complicierte Lage der Kopftücher und Turbane und durch kräftige sich überschneidende, doch stets klare Gewandfalten wird die Abwechselung noch gesteigert. Dabei bleibt die Hauptfigur immer im Schwerpunkt und tritt beherrschend hervor.

Die Farbe ist lebhaft und leuchtend und auch in ihr liebt der Künstler die Wirkung durch starke Gegensätze, wenn er z. B. in der Grablegung die vom Rücken gesehene verhüllte Frau als dunkle Silhouette vom hellen Sarkophag abhebt, oder in der heiligen Nacht die Madonna als leuchtende Gestalt aus der dunklen Landschaft und dem vorgehaltenen Mantel sich herauslösen lässt.

Einen bestimmten Namen kann man dem Künstler bis jetzt nicht zuweisen. Die Hamburger Kämmereirechnungen (vgl. Koppmann Bd. II) nennen 1412 und 1415 einen Magister Nicolaus als Maler von Altartafeln, der aber für unsern Meister zu früh scheint, dann wird erst 1450 wieder der Maler Ludeken erwähnt, der bei dem Neubau des Rathhauses 16 Pfd. für Bemalung und Erneuerung von 25 Schildern erhielt.

Adolph Goldschmidt.

Litteraturbericht.

Christliche Archäologie 1896—1897.

I.

Italien.

Das Andenken De Rossi's ist kürzlich, am 17. November 1897, durch Aufstellung einer Büste in der Pontificia Accademia Romana di Archeologia geehrt worden, wobei der Vorsitzende der Akademie, der Abbate Cozza-Luzi, die Festrede hielt.[1] Die Rede ist seither in den Dissertazioni der Akademie (Ser. II, t. VI) erschienen und bringt uns eine gute photographische Wiedergabe der Büste, welche die Züge des grossen Meisters aus den letzten Jahren vor seinem Tode wiedergiebt. Eine ähnliche Feier fand ebenfalls unter Aufstellung einer von den „Cultori" gestifteten Büste in Castel-Gandolfo statt, wo De Rossi bekanntlich gestorben ist.

Von der Fortsetzung seiner monumentalen Werke hörte man in der letzten Zeit wenig. Der IV. Band der Roma sotterranea scheint, unter Mitwirkung Wilpert's, endlich in Fluss gekommen zu sein; den II. Theil von Band II der Christlichen Inschriften, den uns Gatti versprach, erwarten wir noch.

Die Thätigkeit der christlichen Archäologen Italien's hat sich seither fast ganz in die Zeitschriften geflüchtet; das ist kein günstiges Zeichen für das der Sache zugewandte Interesse. Von selbständigen Publicationen ist wenig zu sagen.

In erster Linie kann da die Sammlung der christlichen Inschriften Mailands genannt werden, welche Forcella und Seletti herausgegeben haben.[2] Der Erstere dieser Gelehrten ist durch seine Herausgabe der frühmittelalterlichen und modernen Inschriften Mailand's bereits bekannt[3]): das hier gebotene Werk erstrebt schon vermöge seines Materials einen grösseren wissenschaftlichen Werth. Die Sammlung geht in 254 Nummern bis auf

---

[1]) Cozza-Luzi, Discorso. La dedica del busto di Giov. Batt. de Rossi nella Pont. Accad. Rom. di Archeol. 18 nov. 1897. Roma, Tipogr. Vaticana 1897. 4⁰.

[2]) Iscrizioni christiane in Milano anteriori al IX secolo. Edite a cura di V. Forcella e di E. Seletti. Codogno, Tipogr. Editr. A. G. Cairo, 1897. 8⁰.

[3]) Iscrizioni delle Chiese e degli altre Edifici di Milano del secolo VIII ai giorni nostri racolte da Vincenzo Forcella per cura della Soc. Stor. Lombarda. Mil. 1889—1893. 12 voll. 8⁰.

das neunte Jahrhundert herab; von durch Beisetzung des Consulats datirten Inschriften ist die älteste aus dem Jahre 244, die jüngste von 536. Jene aus dem Jahre 244 ist zwar angeblich in dem altchristlichen Coemeterium des Caius bei S. Ambrogio gefunden (jetzt, nachdem sie lange in dem Paviment der Basilika gelegen, in dem Atrium derselben aufgestellt); aber ihr bekannter Wortlaut ARMENIVS PEREGRINVS VC, mag er auch, wie schon Marini und Henzen angenommen haben, auf den Consul ordinarius von 244 gehen, trägt keinerlei Zeichen des Christenthums an sich und gehört also wahrscheinlich gar nicht hierher. Die Herausgeber machen sich darüber keine Sorgen. Geben solche Details kein sehr günstiges Bild von ihrer Genauigkeit, so lässt ihre exegetische Behandlung der Texte Vieles zu wünschen. So drucken sie zum Beispiel 224 f. die sog. Distichen des h. Ambrosius ab, ohne eine Ahnung von der neuesten Litteratur über dieses interessante epigraphische Monument zu verrathen. Nachdem Muratori, Puccinelli, Allegranza, Labus, Ferrario, Biraghi, zuletzt Mommsen (Inscr. Galliae Cisalpinae CIL., V, 2 [1877]) die Mailänder Tituli zum grössten Theil herausgegeben hatten, war das Geschäft einer Sammlung derselben nicht allzu schwer. Von diesen Publikationen abgesehen, kamen aber auch handschriftliche Vorarbeiten in Betracht, von denen die Herausgeber Einiges benutzt haben, Anderes, wie die reichen Papiere Sirmond's in der Bibliothèque nationale zu Paris, unbeachtet blieb. Ueber alle diese Dinge hätte die Vorrede den Leser orientiren müssen, was leider nicht geschah. Auch gegen den von den Verfassern gewählten Druck sowie gegen das Transscriptionssystem lässt sich Allerlei sagen, sodass man summa summarum nicht wird behaupten können, dass diese Ausgabe ganz auf der Höhe der heutigen Forderungen steht. Immerhin wird sie jedem Freund der christlichen Epigraphik unentbehrlich sein.

Einen kleinen Beitrag zur christlichen Epigraphik liefert auch die Abhandlung des bekannten Danteforschers Ruggiero della Torre in Cividale, welcher einen mit dem Kreuz gezierten Stein aus dem ehemaligen Dominicanerconvente in Cividale beschreibt und bei dieser Gelegenheit sich auch über das merkwürdige Baptisterium dieser alten Longobardenstadt verbreitet.[4])

Der antiken Vorgeschichte der auf dem Aventin gelegenen Kirchen und Klöster (S. Sabina, Priorato di Malta etc.) hat unsere Freundin Gräfin Ersilia Lovatelli in ihrem Aufsatze über das Armilustrium ihre Aufmerksamkeit zugewandt.[5]) Auch ein anderer Aufsatz derselben liegt nicht weit ab von unseren Studien: derjenige, in welchem die Ruinen der Caffarella, das Triopiums des Herodes Atticus und dessen grandioser Villa sammt der Grabanlage behandelt worden, welche das Rinascimento mit der Be-

[4]) R. della Torre, Una Lapide bizantina ed il battisterio di Callisto nella città di Cividale del Friuli; Cividale, 1897.

[5]) Ersilia Caetani-Lovatelli L'Armilustrium sull' Aventino (Estr. dalla Rassegna L'Italia I, 1). Roma 1897.

zeichnung „Grotte der Egeria“ schmückte und die das Entzücken aller Rompilger bildet.[6])

Dies antike Rom hat in einem der so nützlichen Manuali Hoepli eine neue, für Studirende und Reisende ganz besonders geeignete und bequeme Darstellung gefunden. Borsari's „Topografia di Roma antica“ sollte Niemandem fehlen, der den Weg nach der ewigen Stadt sucht.[7]) Die christlichen Denkmäler sind hier nicht ex professo berücksichtigt, aber sie werden doch vielfach gestreift. In viel höherem Grade gilt das selbstverständlich von Lanciani's „Forma urbis Romae“, welche wir im Repert. XIII, 54, und XIX besprochen haben; bis jetzt liegen vier Lieferungen dieser grossen und schönen Publication vor, auf die wir s. Z. zurückzukommen gedenken.

In eine sehr viel spätere Zeit führen uns einige Publicationen, welche zunächst mehr dem liturgischen Gebiet angehören, darum aber doch auch einigermassen die mittelalterliche Ikonographie angehen. Wie wichtig die genaue Kenntniss der liturgischen Wandlungen für den Kunsthistoriker ist, haben wir gerade in den letzten Jahren herausgestellt. So können uns Veröffentlichungen nur willkommen sein, welche, wie Magistretti's schöne Ausgabe des ambrosianischen Pontificale's[8]) uns mit dem Ritus der Mailänder Kirche näher bekannt machen; oder wie diejenige des Jesuiten Angelo de Santi, dessen Geschichte der lauretanischen Litanei für die Marien-Darstellungen des Mittelalters beachtenswerth ist.[9]) P. de Santi hat als Ergebnisse seiner Studien über den Gegenstand (S. 94 f.) folgende Sätze herausgestellt: 1. Die marianischen Litaneien treten als Nachbildungen der älteren Heiligenlitaneien erst im XII. Jahrhundert auf, 2. und zwar zunächst nur als Privatgebet, welches unter dem Einflusse grosser Calamitäten, wie der Pestseuchen, allmählich in öffentlichen Gebrauch übergeht. 3. Unter den verschiedenen Gruppen solcher Formularien tritt seit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts die praelauretanische hervor, welche in ihrer Form und ihren Elogien die Vorläuferin der lauretanischen ist. 4. Die letztere, die heutige lauretanische Litanei, ist eine aus der sogenannten praelauretanischen entstandene Compilation, welche zu Loreto, wahrscheinlich seit der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, vielleicht schon seit der grossen Pestzeit des vorhergehenden Jahres gebraucht und seit 1576 gedruckt erscheint.

Der P. de Santi hat seine werthvolle Untersuchung gänzlich auf das

---

[6]) Dieselbe. Il Triopio e la Villa di Erode Attico (Estr. dalla Nuov. Antol. 1 nov. 1896), Rom 1896.

[7]) Borsari, Luigi, Topografia di Roma Antica. (Manuali Hoepli). Milano, Ulr. Hoepli 1897. 4,50 Lire.

[8]) Monumenta Veteris Liturgiae Ambrosianae. — Pontificale in usum Ecclesiae Mediolanensis necnon Ordines Ambrosiani ex codd. saecc. IX—XV coll., ed. et notis ill. Dr. Marius Magistretti. Praefatur est A. M. Ceriani. Mediolani apud Ulr. Hoepli 1897.

[9]) Le Litanie Lauretane. Studio stor. crit. del P. Angelo de Santi. 2a ed. Rom. 1897 (Civ. catt.).

liturgische Gebiet beschränkt. Ein Kunsthistoriker sollte sie wieder aufnehmen und nach der kunstgeschichtlichen Seite erweitern, wo denn diejenigen Darstellungen zusammenzustellen wären, welche die in den Anrufungen der lauretanischen Litanei enthaltenen Prädikate oder Elogien wiedergeben. Ich habe schon früher einmal darauf hingewiesen, dass eine ähnliche ikonographische Studie über das Ave Maria wünschenswerth sei. Die hier in Rede stehende hätte sich dann auch mit der Frage zu beschäftigen, wann die sagenhafte Geschichte der Casa di Loreto beginnt. Wie es scheint, hat man jetzt in Rom selbst den urkundlichen Nachweis gefunden, dass die Uebertragung der Casa Santa nach Loreto durch eine Familie de Angelis stattfand, welcher Vorgang dann zur Entstehung der Legende von der Transferirung des Hauses durch Engel Anlass gab. Man darf hoffen, dass dieser Fund nicht begraben bleibe.

Zwei liturgische Ausstellungen erwiesen sich als erspriesslich für die kirchliche Kunstausstellung des Mittelalters. Das waren die eucharistischen Ausstellungen zu Orvieto und Venedig. Die letztere fand bei Gelegenheit des XIX. Congresso Eucaristico (V^0 ital.) in S. Rocco zu Venedig statt. Der darüber vorliegende Katalog[10]) giebt von den meisten hier ausgestellt gewesenen liturgischen Utensilien und Gewändern nur die alleroberflächlichste Notiz. Aber selbst diese ungenügenden Angaben lassen erkennen, wie viele kostbare und meist ganz unbekannte Gegenstände hier aus den Kirchen Venedigs und der Umgegend wie auch aus dem Privatbesitz zusammengekommen waren. Namentlich an alten Kreuzen, Ostensorien, Reliquiarien, Kelchen, Antependien u. s. f. war die Mostra sehr reich.

Eine andere, vielleicht noch bedeutendere Ausstellung dieser Art hatte man ein Jahr zuvor in Orvieto gesehen; über sie liegen ausser einem guten Katalog mehrere sachverständige Berichte, von Bertraux, Pératé, bes. von P. Grisar vor.[11]) Wie in Venedig, so gehörte freilich die Mehrzahl der hier ausgestellten Objecte der Zeit des XIII.—XVI. Jahrhunderts an, indessen waren auch die älteren Jahrhunderte durch einige kostbare Cimelien vertreten. So sah man hier das berühmte Diptychon von Aosta mit dem Bilde des Kaisers Honorius (406); das Elfenbeindiptychon der Biblioteca Barberini mit dem Bilde eines Consuls mit dem Lorum (V. Jahrhundert, publ. von Grisar, Festschrift des Camposanto zu Rom, p. 98); die runde Theka der Sammlung Passerini (VI.—VII. Jahrhundert), die Garrucci

---

[10]) XIX. Congresso Eucaristico (V^0 Ital.). Mostra Eucaristica nella Scuola Grande di s. Rocco, Catalogo Venezia 1897. 12^0.

[11]) Esposizione eucaristica in Orvieto a 1896. Catalogo (Estr. dagli atti del Congr. Euc.), Orvieto 1897. — E. Bertraux, L'esposizione di Orvito e la storia delle arti (Arch. stor. dell'arte, 1896, p. 405 ff.). — A. Pératé, L'exposition d'art religieux d'Orvieto (Gez. des Beaux-Arts 1896. XVI 497 f.). — Grisar, S. J., Note archeologiche sulla Mostra di arte sacra antica in Orvieto (Nuov. Bull. di Arch. crist. 1897. III 1—44).

tav. 439 schlecht reproducirt hat und von der uns hier wenigstens eine Seite mit der Auferweckung der Tochter des Jairus in Photographie vorgeführt wird); die Elfenbeinpyxis von Bobbio, die Gregor d. Gr. der Legende zufolge dem heiligen Columbanus schenkte, und von der uns hier (Taf. I) zum ersten Male beide Seiten in guter Photographie geboten werden, nachdem die Publicationen Garrucci's und Rohault de Fleury's sich auch hier nicht genügend erwiesen.

Die Pyxis von Bobbio zeigt bekanntlich Orpheus inmitten der durch das Spiel seiner Leier bezwungenen Thierwelt. Ihr nahe verwandt ist die Darstellung desselben Sujets auf der Theka zu Brioude, welche Cahier (Nouv. Mél. 1874, p. 25) und Rohault de Fleury (La Messe V, 62, pl. 364) veröffentlicht haben. Indessen erstreckt sich die Verwandtschaft beider Werke nur auf den Inhalt der Darstellung: stilistisch liegen sie weit auseinander. Die Briouder Theka kann nur als eine ganz rohe, verwilderte Nachahmung der Bobbio'schen gelten. Letztere aber erhebt sich an Freiheit der Bewegungen und Vortrefflichkeit der Ausführungen auch soweit über die constantinische Renaissance, dass man sie in der That dem II. Jahrh. n. Chr., vielleicht der Hadrianischen Zeit, zuschreiben darf. Ihre Reiterbilder u. s. f. nähern sich ganz den Reliefs der trajanischen Säule. Einen christlichen Charakter trägt sie in keiner Weise.

Unter den Ampullen etc. wird die Terracottaampulla von Pesaro wieder abgebildet, aber ihr eucharistischer Zweck bezweifelt. Ein p. 13 abgebildetes Vetro dorato mit S☧P (*sanctus Petrus*) wird von Grisar hinsichtlich seiner Echtheit bezweifelt. Ein Blick auf die Abbildung genügt, um es als Fälschung erkennen zu lassen. Sehr interessant sind die beiden Holz-Cassetten für das Viaticum aus der Kirche zu Lugnano bei Amelia in Umbrien (p. 16, Fig. 7) und die eucharistische Taube aus der alten Abtei Frassinoro bei Modena, neben welcher in Italien nur die aus Barletta und Mailand noch bekannt sind. Das Werk stammt aus den Limoger Emailfabriken. Ueber diese und andere eucharistische Tauben hat P. Grisar ausserdem in einer verdienstlichen Abhandlung der Civ. catt. 1896, IV, 463 gehandelt. — Ein Tragaltar aus Modena (p. 19, Fig. 9) ist theilweise schon von Rohault de Fleury (La Messe V, 24 f. pl. 343) publicirt. Zu der Inschrift desselben wären die No. 515, 572, 656 meiner Christl. Inschr. d. Rheinl. (II) zu vergleichen gewesen. — Weiter wird eine kupferne Pyxis aus Pienza abgebildet, welche P. Grisar um 1200 setzt und gleich den emaillirten Tauben als französischen Ursprungs bezeichnet. Ich halte diese Pyxis wie eine ähnliche in meinem Besitz für mindestens 1—2 Jahrh. älter; die Angabe, dass diese Werke „französisch" seien, ist pure Phantasie. Herr Grisar scheint von der rheinischen Emaillirkunst des X.—XII. Jahrh. nichts gehört zu haben. Unter den ausgestellten Kreuzen ist eines aus Volterra (c. XIII. Jahrh.) mit romanischem Crucifixus (Königskrone, langes Perizoma und Füsse nebeneinander genagelt) mit der Inschrift

C	M	
A	A	
N	S	
P	T	
A	R	*Canpana di Do* (*oder Po . . .*)
N	O	*ma[e]stro fecit me*
A	F	
D	E	
I	C	
D O [illegible]	I T M E	

und noch ein anderes aus Grottaferrata mit griechischer Inschrift bemerkenswerth. Ferner seien citirt ein Bronzegefäss (für Wohlgerüche oder Weihrauch?) aus Cava (Fig. 11), ein Aquamanile in Gestalt eines Löwen aus Viterbo, ein Dossale aus Mentorella, das silberne Paliotto aus Città di Castello (XII. Jahrh.), Weihrauchgefässe aus Fiesole, Alatri, Turin, die Doppeltafel aus Elfenbein des Mus. Barberini mit Salvator und Maria (X. Jahrh.), die sog. Kaiserdalmatik Karl's d. Gr. aus dem vaticanischen Museum und das Pallium aus Grottaferrata, beides byzantinische Werke des XII. oder XIII. Jahrh., die angeblichen Planeten, Mitra etc. des h. Nonnosus aus Castel S. Elia (XIII. Jahrh., von P. Grisar mit der von ihm wiedergefundenen Mitra des Papstes Coelestin V. zusammengestellt), die Sacramente aus S. Bonifacio di Ferento (angeblich V. Jahrh.!; sie waren so verpackt, dass eine Untersuchung unmöglich war, doch hält P. Grisar sie für Werke des XII.—XIII. Jahrh.), die Handschuhe des h. Cassius (angeblich VI. Jahrh.? in Wirklichkeit XIII. Jahrh.), die angebliche Mitra des hl. Bonaventura (ebenfalls von Grisar als ca. 1500 erklärt). Auch aus Cagliari waren Paramente gekommen, welche dem hl. Augustinus gehört haben sollen. Es scheint, dass man heute noch in Sardinien an die Echtheit dieser augustinischen Gewandstücke glaubt. Sie sind kürzlich von dem Canonicus E. Serra (Cagliari 1897) publicirt worden, dessen Abbildungen, wie Grisar betont, die Unechtheit gegen den Autor selbst beweisen.

P. Grisar begleitet diesen Bericht mit einer Klage über die Schwierigkeiten, welche derartigen Studien durch einen kritiklosen Localpatriotismus entgegengesetzt werden. So war der Ausstellung eine „scatola che servì al bambino Gesù“ zugesandt worden. Das Object war alt und interessant und hätte eine Untersuchung verdient. Als man über die naive Bezeichnung einige Bemerkungen machte, zog das betr. Kapitel den Gegenstand von der Ausstellung zurück. Grisar ergeht sich bei dieser Gelegenheit in einigen Ausführungen darüber, wie solche Bezeichnungen entstanden, falsche Reliquien u. s. f. aufkamen, z. B. in Folge des Gebrauches die Statuen der Heiligen zu bekleiden, an bestimmten, einem Heiligen gewidmeten Altären bestimmte Utensilien zu gebrauchen, bei Translationen, Recognitionen und dergl. die Gebeine oder die Sarkophage mit Paramenten zu verkleiden u. s. f. Diese Betrachtung hätte erweitert werden können. Die nicht blos

zahlreichen, sondern fast zahllosen Bekleidungsgegenstände des Herrn und der Maria und die Passionswerkzeuge etc. sind gewiss zum grössten Theil daraus entstanden, dass solche Gegenstände bei den in den Kirchen früher üblichen geistlichen Schauspielen und scenischen Aufführungen gebraucht wurden und nachher irrthümlich für Reliquien erachtet wurden.

Als ich vor dreissig Jahren solche Dinge äusserte, bin ich vielfach in effigie verbrannt worden. Heute sehen wir ähnliche Ansichten ausgesprochen seitens eines Jesuiten, der obendrein principiell s. Z. Position gegen die Rechte der historischen Kritik genommen und sich weigerte, die einfachen Gesetze des historischen Wissens gelten zu lassen. Man kann zu diesem Schritte aufrichtig gratuliren.

Ich bin damit heute mit P. Grisar noch nicht fertig. Mit Vergnügen erkenne ich die verdienstvollen archäologischen Arbeiten an, welche derselbe in den letzten Jahrgängen der „Civiltà cattolica“ veröffentlicht hat. So bringt Quad. 1082, 205 der Aufsatz über Gregor's VII Memoria monastica in Rom einen werthvollen Beitrag über die Bronzethür der Basilika von S. Paul und die Erwähnung des *[h] ildeprandus venerabilis monachus et archidiaconus* auf derselben. Dieser Passus der Inschrift dürfte doch entscheidend sein für das Mönchthum des spätern Papstes Gregor VII hinsichtlich dessen ich also auf der Seite Grisars und nicht auf derjenigen meines trefflichen Freundes Martens stehe. Beachtenswerth sind weiter Grisars Aufsätze in Quad. 1070, p. 203 f. (über die älteren Basiliken Constantin's, über Alterthümer zu Tipasa, die Culla del Bambino in S. M. Maggiore, die letzten Arbeiten de Rossi's, die Casa di S. Giovanni e Paolo), Quad. 1126 (über eine Nachbildung des Apostoleion zu CS. in Rom, im VI. Jahrhundert; über den primitiven Altar in der römischen Apostelbasilika; über die Auffindung der Reliquien der Apostel Philippus und Jacobus 1873; über Tre Fontane und seine Mönche im VI. Jahrhundert), Quad. 1118 (über das Homophorium und Pallium von Grottaferrata), Quad. 1130 p. 201 über die Kreuze an der aurelianischen Mauer Rom's (Grisar nennt sie ohne Grund byzantinisch; sie sind aus der Zeit des Narses und Belisar, aber die beliebte Unterscheidung von byzantinischen und lateinischen Kreuzen ist für diese Zeit nicht haltbar); ferner eb. p. 210 über heidnische Statuen, welche in Heiligenfiguren umgewandelt werden. Ueber diesen Gegenstand hat jüngst W. Amelung im Bull. dell' imp. Instituto Germanico di Roma (1897, fasc. 1, p. 70 f.) gehandelt. Zu den merkwürdigsten Monumenten dieser Art zählen die berühmte Statue der heiligen Helena in der Unterkirche von St. Croce in Gerusalemme, die ehedem eine Junostatue war, und der angebliche heilige Joseph mit dem Lilienstab, in dem ehemaligen Palazzo Sacripante zu Rom, den Wüscher-Becchi als einen Flamen erkannte. Grisar erklärte auch die Marmorstatue des heiligen Petrus in den vaticanischen Grotten als eine ursprüngliche antike Statue irgend eines Philosophen oder Rhetors, dem man im XIII. oder XIV. Jahrhundert einen neuen Kopf aufsetzte, während er die berühmte Bronzestatue Petri in der Peterskirche nicht (mit Wickhoff) als

Werk des XIII. Jahrhunderts erklärt, sondern sie für eine Schöpfung des V. oder VI. Jahrhunderts hält, wo ein christlicher Künstler sie mit Benutzung einer classischen Rhetoren- oder Philosophenstatue als Modell gefertigt hätte. Dagegen lässt sich allerdings sagen, dass uns aus jener Zeit tiefster Decadenz keine anderen Beispiele des Bronzegusses als Beweise dafür vorliegen, dass man sich zu solcher Arbeit emporschwingen konnte. Weiter berichtet Grisar a. a. O. p. 215 über die neuste Untersuchung der Gebeine des Longobardenkönigs Luitprand († 744) in St. Pietro in Ciel d'oro in Pavia[12]). Quad. 1134, p. 719 f. bespricht er dann die Reliquien der sieben makkabäischen Brüder, welche (nach den Ausführungen des Cardinals Rampolla in der Zeitschrift „Bessarione" 1897, No. 10—13) bis zum VI. Jahrhundert in Antiochien ruhten, nach 551 nach Constantinopel und ganz oder theilweise, vermuthlich unter Papst Pelagius I (556—561) nach Rom gebracht wurden, wo sich die Kirche S. Pietro in Vincoli ihres Besitzes rühmte. Man führte dafür die früher in der Kirche befindliche Inschrift ‚*Hoc domini templum*' u. s. f. bei Martinelli Roma sacra p. 284 an. Im Jahre 1876 wurde bei dem Umbau der Confessio delle sacre catene der Sarkophag der sieben Brüder gefunden (vgl. De Rossi Bull. 1876, p. 73—75), bei bezw. in welchem zwei Bleiplatten mit Inschriften lagen, deren Text De Rossi (a. a. O. Mon. sacrati in s. Memorie delle catene di s. Pietro, Ed. nuova, Prato 1884, 55) und die „Bessarione" (No, 13, p. 18) reproducirten. Eine derselben wird hier nach einem von Prof. Gius. Gatti z. Z. gefertigten Abklatsch in Facsimile mitgetheilt. Sie lautet:

IN · HIS · LOCVLIS · SVNT · RE
SIDVA · OSSIV̂ · ET · CINE℞ ·
SĈO℞ · SEPTEM · FRATRV̂
MACHABEO℞ · ET · AMBO℞
PARENTV̂ · EO℞ · AC · INNV
MERABILIVM · ALIO℞ ·
SANCTORVM ·

Die andere Bleitafel, von der kein Facsimile gegeben ist, lautete nahezu ebenso.

De Rossi, welcher seine Mittheilungen über die Aufdeckung dem P. Tongiorgi S. J. verdankte, hat sich a. a. O. über Alter und Echtheit dieser Bleitafeln nicht ausgesprochen. Wer sein Verfahren in ähnlichen Fällen irgendwie kennt, kann keinen Zweifel darüber haben, dass sein Schweigen sehr beredt ist und er die Inschriften für mindestens verdächtig hielt. P. Grisar (p. 726) versichert, dass in einer der Conferenzen der Commissione di sacra archeologia (worüber kein Protokoll bekannt ist), P. Francesco Tongiorgi und P. Luigi Bruzza diese Inschriften dem V. oder VI. Jahrh. überwiesen. An der Ehrlichkeit dieser beiden Gelehrten, die ich persönlich stets sehr hoch geschätzt habe, kann nicht der mindeste Zweifel sein. Der Jesuit Tongiorgi und der Barnabit Bruzza gehörten zu den edelsten animae candidae, die mir unter den Archäologen begegnet

---

[12]) Vgl. Majocchi Le ossa di re Luitprando ecc. (Estr. dell' Arch. stor. Lomb. 1896, fasc. 11).

sind. Aber weder der Eine noch der Andere hat sich mit Epigraphik des Mittelalters beschäftigt und kann hinsichtlich mittelalterlicher Inschriften als Autorität angerufen werden; wie wenig hier das Urtheil unseres verklärten Freundes Bruzza in Dingen der mittelalterlichen Archäologie massgebend sein kann, hat Grisar selbst gelegentlich des von ihm — gegen Bruzza — als unecht erklärten Tesoro des Cav. Rossi erfahren. Sehr erstaunlich ist nun, was P. Grisar über diese Bleiplatten weiter sagt (p. 726): „La paleografia delle tavolette non permette, è vero, per se sola un giudizio certo sulla loro età . . . . Pare però che si possa dire che i caratteri non si oppongono a quella età, alla quale accennano tanti altri indizii, cioè al tempo di Pelagio I . . . Anche la mancanza della croce in principio del testo parla contro l'origine nel medio evo. Solo il rinascimento del secolo XV a Roma offre qualche confronto coi nostri caratteri . . . Di più il medesimo rinascimento viene escluso da altre considerazioni storiche. Le abbreviature con linee in forma di circonflesso non formano una vera difficoltà da potere assegnare la scrittura al secolo VI; riveda p. e. il di Rossi Inscr. christ. I no. 824 e 997 e l'iscrizione di S. M. in Trastevere a canto della porta sinistra, che cominicia Quisquis huc.

In diesen Sätzen beweist fast jedes Wort, dass P. Grisar sich mit der Paläographie der Inschriften des Mittelalters nicht beschäftigt hat. Die Berufung auf die beiden Inschriften bei de Rossi ist ganz hinfällig, da in Wirklichkeit dieser Circumflex durchaus verschieden ist von dem an unserer Bleitafel. Wer sich auch nur oberflächlich mit den Bleitafeln des MA.'s abgegeben hat, wird zugestehen, dass diese Schrift nur dem XII. oder XIII. Jahrhundert angehören könne — wenn die Tafeln überhaupt echt und nicht eine ganz moderne Fälschung sind. Aber auch inhaltlich kann an das christliche Alterthum nicht gedacht werden: *residua ossium et cinerum — amborum parentum eorum — innumerabilium aliorum sanctorum*, alles das sind Ausdrücke, die nur ans hohe MA. denken lassen. Wie geläufig diesem auch die Bezeichnung Loculus noch war, lehren die Inschriften des XI. bis XIII. Jahrhunderts bei mir II No. 396, 423, 524, 580. Es ist also auch nicht wahr, dass alle andere Indicien aufs VI. Jahrhundert verweisen.

P. Grisar mag Gründe anderer Ordnung gehabt haben, welche ihm riethen, hinsichtlich dieser Bleitafeln es lieber mit der epigraphischen Kritik als mit anderen Leuten zu verderben. Treffen wir ihn hier hinsichtlich der Sicherheit und Unabhängigkeit des Urtheils nicht auf der Höhe, so muss man ihm in seiner Besprechung des ersten Bandes meiner „Geschichte der christlichen Kunst" (Quad. 1130) das volle Niveau der von Pascal einst im 15. seiner „Lettres Provinciales" so unübertrefflich geschilderten Polemik zuerkennen! Dieser Artikel dürfte wohl das komischste Beispiel einer archäologischen Recension sein, sie klingt am Schlusse in einen kirchenpolitischen Wuthschrei aus und lädt auf Grund ganz phantastischer Vorstellungen den Gegner vor die Richterstatt Gottes und zwar in der allernächsten Zeit (al non lontano giudizio di Dio). Es kann mir nicht

einfallen, auf dieses Altweibergeschwätz zu antworten und ein so schlechtes Exempel nachzuahmen. Zur Sache aber sei Folgendes erlaubt zu sagen.

Der Verfasser der „Recension“ in Quad. 1130 der „Civ. catt.“ findet so ziemlich nichts gut an meinem Werke; das steht ihm vollkommen frei: ich hoffe den Tag nie zu erleben, wo ich seines Wohlgefallens gewürdigt werde. Zur Begründung seines Urtheils weiss er eine Anzahl Details beizubringen. Es sind im Wesentlichen diese:

1) Er beklagt sich darüber, dass ich in der Einleitung S. 29 von der Archäologenschule des Camposanto in Rom „als von einer Schule katholischer Archäologen theologischer Tendenz“ spreche: „la frase, certo impropria nella nostra lingua, ha in tedesco alcunchè d'ingiurioso e non è per solito adoperata se non dagli scrittori protestanti a carico de'cattolici.“ Kann man sich etwas Verrückteres als diese Bezichtigung denken? Ich selbst bin Theologe, bin von der Theologie zum Studium der christlichen Archäologie gekommen, und äussere in der Vorrede meines Buches p. VI f., dass es meine Absicht ist, speciell den theologischen Kreisen die Ergebnisse der Kunstwissenschaft zu vermitteln, um sie wieder in volle Fühlung mit dem Gegenstand zu bringen. Ich bekenne mich also selbst auch „zu einer theologischen Tendenz“ und soll mit diesem Ausdruck anderen, zum Theil meinen eigenen Schülern, eine Injurie zufügen wollen? Während für jeden vernünftigen Beurtheiler doch klar ist, dass mit dieser Charakteristik nur auf die nahe, befruchtende Wechselbeziehung zwischen Theologie und Archäologie hingedeutet ist. Schon aus diesem Vorwurf geht die ganze mala fides des Angriffes hervor.

2) Der Recensent klagt darüber, dass ich p. 173 und 286 die neuesten Untersuchungen Grisar's über die Thüren von S. Sabina und die Sculpturen der Chiesa del crocifisso etc. nicht erwähnt oder benutzt, obgleich ich Fig. 136 (die Kreuzigung von S. Sabina) seiner Arbeit (Röm. Gsch. 1894, I) entlehnt habe. Letzteres ist unrichtig; die Fig. 136 ist nach einer Photographie der Thüren gefertigt, welche ich lange ehe Hr. Grisar sich mit diesen Dingen abgab, in Rom selbst auf meine Kosten hatte herstellen lassen und welche ich der Herder'schen Officin zur Ausführung übergeben hatte. Grisar's Aufsatz ist mir aber erst nach Abschluss des Ms. und wohl auch des Druckes von Abth. I des I. Bandes zugekommen und, wenn blinder Eifer ihm nicht geschadet hätte, würde er leicht gesehen haben, dass sein im Nuovo Bull. di arch. crist. 1896, 42, 127 gedruckter Aufsatz über die Spoletiner Sculpturen erst ausgegeben wurde, nachdem mein I. Band längst erschienen war.

3) Der Recensent klagt darüber, dass einige Berichtigungen betreffend alter Katakombenbilder und ihrer Abbildungen und andere Entdeckungen Wilpert's von mir nicht gebührend berücksichtigt wurden. Den Lesern des Repertoriums brauche ich nicht zu sagen, wie hoch ich die Arbeiten Wilpert's schätze. Es ist ganz richtig, dass einige derselben besser, als es während meines Darniederliegens möglich war, hätten benutzt werden können. Andererseits habe ich meine guten Gründe, nicht alles hier Gebotene un-

geprüft und als definitiv zu übernehmen. Sollte der Referent noch nicht wissen, dass Zurückhaltung des Urtheils zuweilen die freundlichste Art der Kritik darstellt?

4) Der Recensent spricht von manchen Druckfehlern und constatirt, dass nicht alle Citate verificirt wurden. Wirklich? Die Ausarbeitung dieses ganzen Bandes fiel in eine Zeit, wo ich mich kaum meiner Glieder bedienen, geschweige denn nach jedem Buch greifen oder einen Folianten heben konnte. Das weiss der Recensent so gut, wie es andere Leute wissen: ich wünsche ihm nicht, dass er zur Strafe für sein zartsinniges Empfinden eimal unter ähnlichen Verhältnissen zu arbeiten genöthigt sei.

Auf eine wirkliche Auseinandersetzung über die zahllosen in dem Buch verhandelten archäologischen und kunstgeschichtlichen Probleme ist der Recensent nirgends eingegangen; er macht auch nicht den leisesten Versuch, die Gesammtauffassung und -Darstellung nach ihrem Werthe oder Unwerthe zu prüfen, und er hat wohl daran gethan. P. Grisar hat weder die Fähigkeit, die kirchen- noch die kunstgeschichtliche Entwickelung zu beurtheilen und zu verstehen. Er hat sich in den langen Jahren seines Aufenthaltes in Rom mit der Topographie der Stadt und den altchristlichen Denkmälern trefflich bekannt gemacht und die Wissenschaft durch manche erspriessliche Einzelstudie nach dieser Richtung gefördert. Von den späteren Zeiten und von der Gesammtentwickelung versteht er wenig oder gar nichts, und wenn er sich unterfängt, eine Gesammtdarstellung dieser Evolution zu beurtheilen, so erlaube ich mir, das sutor ne ultra crepidam zuzurufen, mit welchem der griechische Künstler den vorlauten Mann des kleinen Handwerkes in die ihm zustehende Sphäre zurückwies.[13])

Von den Zeitschriften brachte das „Nuovo Bulletino di Archeologia cristiana“ in Heft 3 und 4 des II. Jahrg. (1896) und in Heft 1 und 2 des III. Jahrg. (1897) noch folgende Aufsätze.

II. 99 Stefano de Rossi berichtet über die Ausgrabungen in S. Ermete, wo eine grössere Anzahl von Inschriften zu Trage trat. — 115. Gamurrini über eine in Pagliano bei Orvieto gefundene Inschrift. — 122. Marucchi über neue Funde im Dom zu Parenzo (Forts.): es wird wahrscheinlich gemacht, dass das alte, zweimal zur Basilika umgebaute Oratorium in der That die Localität war, wo der Bischof Maurus im dritten bis vierten Jahrhundert die Gläubigen versammelte und wo er vielleicht auch das Martyrium erlitt (in der Verfolgung des Valerian oder des Diocletian?). — 139. Maiochi und Stevenson über die Gebeine des Liutprand in Pavia (s. o.) und andere Grabfunde in der Kirche S. Pietro in Coelo

---

[13]) Das Nämliche ist zu sagen von einem theologischen Recensenten, der in der Theol. Quartalschrift (1897. 152, 488 f.) seine Weisheit und seine geringe Lebensart zum Besten giebt; nur mit dem Unterschied, dass, da derselbe weder von Kunstgeschichte noch von christlicher Archäologie irgend etwas gelernt hat, seine Person und sein Urtheil hier überhaupt gar nicht in Betracht kommen. An einem anderen Ort soll bei sich darbietender Gelegenheit auch diesem Herrn sein Recht widerfahren.

aureo daselbst. — 147. Marucchi giebt den Bericht über die Conferenze di Archeologia cristiana (a. o. XXI, 1895—1896), aus welchem hervorgehoben sei: 147. Marucchi über die Basilika von Parenzo, ihre Mosaiken u. s. f. (s. o.) — 148. Stornaiolo über Lugari's Studie betr. der Acta Martyrum (Analecta Juris pontificii). Die Ansichten Lugari's über christliche Notarien (exceptores) aus der Zeit der Verfolgung scheint mir doch sehr zweifelhaft. — 149. Kanzler über die Restaurationsarbeiten im Coemeterium des Praetextat — 149. De Waal über ein Blei mit dem Monogramm Christi zwischen A und Ω (?) oder B (= βόηθοι). — 150, 152. Ders. über den Erwerb einer Anzahl Mennasampullen für das Museo des Camposanto tedesco. — 152. De Feis über die bekannte Münze der Salonina mit AVGVSTA IN PACE und eine andere Julian's des Abtrünnigen mit dem Brustbild der Isis und der Inschrift ISIS·FARIA. — 156. Wilpert über ein Fresco in der Katakombe von S. Pietro e Marcellino. — 157. P. Burtin über die christliche Basilika von Damos el Karita bei Karthago, welche P. Delattre vor einigen Jahren aufgedeckt hat. Ich komme z. Z. auf diese wichtige Ausgrabung zurück. — 158. Besuch in S. Stefano (via Latina). — Cozza-Luzi über die Jungfrau Demetrias von der gens Aricia, die Bekannte Augustins und Pelagius, deren Sarkophag sich im Louvre befinden soll (!). — 160. Stevenson über ein am 23. Meilensteine der Via Salaria entdecktes altchristliches Coemeterium.

II. 163. P. Savio, S. J., über einige der ältesten (vorambrosianischen) Kirchen von Mailand; ein sehr willkommener und tüchtiger Aufsatz, in welchem die vor der alten Stadt in dem hortus Philippi gelegenen sechs Kirchenbauten, namentlich die vorambrosianischen (Basilica Porciana, Basilica der Fausta, S. Nabor und Felix) untersucht werden und namentlich auch die Frage der Identität von S. Vitale und der zu Ambrosius' Zeiten so genannten Basilica Faustae erörtert wird. — S. 174 bringt Lefort neue Beobachtungen betr. das Mosaik von S. Pudenziana in Rom; er vertheidigt von Neuem die schon früher (Rev. arch. 1874, I. und in: L'Enseignement chrétien, Par. 1894, avv. 16) von ihm aufgestellte Ansicht, dass die von De Rossi und Crostarosa als S. Praxedis und S. Pudenziana angesprochenen beiden weiblichen Figuren des Mosaiks die Ecclesia ex circumcisione und die Ecclesia ex gentibus bedeuten. Ich habe mich in der Geschichte der christlichen Kunst I 411 auf Seiten de Rossi's gestellt und bin auch durch diese neueste übrigens gewiss dankenswerthe Vertheidigung der entgegengesetzten Ansicht nicht zu einer anderen Ueberzeugnng gelangt. — 180. Marucchi über ein unedirtes Sarkophagfragment aus dem Museo Lateranense (Taf. XII), welches drei Apostel mit ihren Kronen in der Hand aufweist. — 186. Stevenson über die Aufdeckung einer Kirche bei der Piscina der Siloe in Jerusalem. Es scheint sich um die nach dem Itinerarium des Antoninus von Piacenza (um 570) von der Kaiserin Eudoxia dem Salvator Illuminator zur Erinnerung an die Joh. 9 erzählte Heilung eines Blindgeborenen gestiftete Kirche zu handeln.

III 1 eröffnet sich mit dem schon besprochenen und höchst dankens-

werthen Aufsatze Grisar's über die eucharistische Ausstellung in Orvieto. — 45. Stevenson über das in der christlichen Basilika von Madaba in Palästina entdeckte und zuerst durch den Bibliothekar des griechischen Klosters am S. Sepolcro bekannt gemachte Mosaik mit der Karte des hl. Landes, über welche auch schon de Villefosse in der Académie des Inscr. 12. März 1897 berichtet hat.

Dieser wichtige, auch für die Geschichte der musivischen Malerei so interessante Fund wird uns hier auf Tafel II—III in Photographie vorgeführt und von Stevenson in einer brillanten Abhandlung erläutert. — 103. Marucchi über eine neue Scene der sepulcralen Symbolik. Ein in dem Mauerwerk der Basilica di S. Valentino an via Flaminia 1897 gefundenes Sarkophagfragment zeigt rechts einen Fischer (sitzend die Angel auswerfend, wie in S. Callisto), dann ein Schiff, an dessen Steuer ein nur mit dem Schurz bekleideter, ungefähr die traditionellen Züge des heiligen Paulus wiedergebender Mann steht, neben dessen Gestalt wir PAV|LVS lesen; am Vordertheil, durch Mast und Segel von jenem geschieden, ein Bootsknecht, der mit dem Bugsprietsegel beschäftigt scheint und unten die Schrift THECLA. Die Beziehung des Ganzen auf die bekannten Acta Pauli et Theclae ergiebt sich von selbst. Aber ein bestimmter Vorgang aus dieser apokryphen Legende lässt sich nicht erkennen. Der fragmentarische Bestand der Reliefs erschwert jede Interpretation; ohne Zweifel gehörten noch andere Reliefs zu dieser Darstellung, welche zwar den Namen, aber nichts von der Gestalt der heiligen Thekla bietet. Marucchi sieht in ihr eine complicirte Allegorie: der Fischer symbolisirt ihm die Taufe, das Schiff den Lauf des Lebens, wie er durch die Lehre des Apostels (hier Pauli) geleitet wird; Thekla als Symbol der geretteten Seele und das Ganze als Illustration eines der Gebete der Todtenliturgie, wo Thekla ausdrücklich erwähnt wird. — 113. Crostarosa berichtet über die Ausgrabungen in den Katakomben in den drei letzten Jahren. Unter den Funden sei hervorgehoben (S. 127) die in einer Region des IV. Jahrhunderts in S. Domitilla hervorgetretene Inschrift, welche einen GELASIVS EXORCISTA nennt und mit der bisher noch nicht in der römisch-christlichen Epigraphik nachgewiesenen Formel DEO GRATIAS schliesst: allem Anschein nach einem katholischen Pendant zu dem donatistischen DEO LAVDES, dessen Augustinus gedenkt (vergl. De Rossi Bull. 1875, 174; 1882, 177. 178).

Aus den Conferenzen des J. 1896—1897 sei erwähnt: S. 132. Wilpert über die Bilder der Sacramentscapellen in S. Callisto, wo er auf die bisher übersehenen Reste einer Taube neben dem Täufling aufmerksam macht und daraus den Schluss zieht, dass hier nicht die Taufe eines Gläubigen, sondern diejenige Christi gemeint ist. — 133—138. Verhandlung zwischen Duchesne, de Feis und Cinti betreffend die berühmte von De Rossi auf Liberius, neuestens von Mommsen (die röm. Bischöfe Liberius und Felix II, in D. Zeitschr. für die Geschichtswissenschaft 1896, 167) auf Felix II bezogene metrische Inschrift. Darüber waren Alle einig, dass von einer Beziehung derselben auf P. Johann I (S. 26) oder gar Martin I

(654), wie Friedrich und Funk s. Z. gerathen haben, nicht die Rede sein kann. Eine so späte Datirung konnte in der That nur von einer Seite aufgestellt werden, welche keinerlei Fühlung mit der epigraphischen Sprache des christlichen Alterthums hat, und ein Document des IV. nicht von einem solchen des VII. Jahrhunderts zu unterscheiden weiss. Im Uebrigen stellte sich Duchesne in dieser Sache auf Seiten Mommsen's, obgleich er das Gewicht der für Liberius angeführten Gründe nicht verkennt. Unter diesen Gründen scheint mir der von Marucchi wieder geltend gemachte den Ausschlag zu geben: nämlich der Umstand, dass die Sylloge, zu welcher das Petersburger Carmen gehört, ausschliesslich metrische Inschriften der Cemeterien und Basiliken an der Salaria nova bietet, wo Papst Liberius begraben war, während Felix II sein Grab an der Via Portuensis oder an der Aurelia gefunden hatte, von welchen Strassen keine Inschriften in der Sammlung Aufnahme fanden. — 138. Wilpert rectificirt die Deutung einiger Frescen in S. Callisto und J. Domitilla. — 138. P. Delehaye S. J. giebt eine werthvolle Untersuchung über die Geschichte des Coemeterium s. Commodillae. — 139. Marucchi über eine Inschrift des Museo Lateranense mit der Erwähnung: POSTERA · DIE MARTURO*m*, welche als zweites Fest der betreffenden Märtyrer erklärt wird. — 140. Stornaiolo über die Acten des heiligen Castus, Bischof von Sessa und die ihm geglückte Aufdeckung der Gräber dieser Märtyrer und seiner Genossen. — 141. Cozza-Luzi ist endlich so glücklich, Photographien des Cod. Rossanensis vorlegen zu können. — 141. Stuhlfauth über verschiedene Sculpturfragmente. — 142. Wilpert über die Darstellungen des Pastor bonus und deren Verhältniss zum Physiologus. — 143. Maielli über Fresken in einer Kapelle der Oblaten di Tor de' Specchi (XV. Jahrhundert). — 143. P. Burtin über eine neue Entdeckung des P. Delattre, der in Byrsa bei Karthago eine kleine unterirdische Kapelle mit Fresken des V. Jahrhunderts fand (Bild des heiligen Cyprian?). Das Heft schliesst mit einem kurzen Nekrolog Le Blant's von Stevenson, mit Mittheilungen Marucchi's über neue Ausgrabungen in Madaba in Palästina (Kelch in Mosaik) und einigen Recensionen.

Das „Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata" enthält 1897 (XX): a) Inschrift aus Salona. Verkauf einer Arca durch einen Arcacius ustearius (ostiarius); b) Bulic Bericht über die sehr beachtenswerthen und namentlich an epigraphischen Funden ergiebigen Ausgrabungen des Coemeterium s. Anastasii Cornicularii in Marusinac. — 153. Bulic theilt mittelalterliche Grabschriften aus dem Convento alla Marina di Spalato mit, darunter eine sehr schöne metrische von 1296.

Der reiche Inhalt dieser werthvollen Zeitschrift erschöpft sich mit diesen Christiana nicht; die Berichte über die Erwerbungen für das Museum zu Spalato u. s. f. betreffen meist profane Alterthümer; auch mittelalterliche und neuere Geschichte des Landes ist in dem Bullettino vertreten, das hiermit nochmals bestens empfohlen sei.

Das Gleiche gilt von der für die mittelitalienischen Alterthümer und

Kunstgeschichte stets ergiebigen „Nuova Rivista Misena", welche der unermüdliche Anselmo Anselmi in Arcevia herausgiebt. Aus dem Jahrg. IX (1896) seien hier angezogen die Mittheilungen von Albanesi über das Altare Papale im Dom zu Ascoli (142); diejenigen zur Kunsttopographie von Fermo (3, 49, 68) und Roccatontrada (15, 39, 88, 115, 147) und Arcevia (131).

Wichtiger für unseren Zweck ist die Sammlung der altchristlichen Inschriften aus den Syrakusaner Katakomben, welche soeben von der Hand Strazzulla's in den Documenti Sic. erschienen ist.[14]) Dieser fleissige auf diesem Gebiete schon so sehr verdiente, auch mit der deutschen Litteratur wohlbekannte Gelehrte, dem man nur wünschen kann, dass er aus seinem kleinen Castroreale wieder an den Sitz einer Universität zurückkehre, hat in diesem ‚Corpusculum' den lateinischen und griechischen Inschriften (es sind deren 66 + 417, im Ganzen 461) auch nach Mommsen und Kaibel noch etwas abzugewinnen gewusst. Seine Sammlung wird allen Freunden der christlichen Epigraphik willkommen sein.

Machen wir den Schluss unserer italienischen Litteraturrevue mit der kurzen Besprechung einer das frühe Mittelalter angehenden capitalen Publication, welche bisher in Deutschland fast keine Beachtung gefunden hat.

Ich hatte schon in meiner Veröffentlichung der Wandgemälde von S. Angelo in Formis (1893) auf die Bedeutung der Handschrift 132 in Montecassino hingewiesen, deren Neuausgabe damals von dem P. Oderisio Pisciscelli beabsichtigt wurde. Jetzt, nachdem dieser Gelehrte zum Gran Priore in Bari erhoben worden, hat der Archivar von Montecassino, P. Ambrogio Maria Amelli, sich dieser Aufgabe unterzogen. Der prächtige, von 1896 datirte, aber erst 1897 ausgegebene Band[15]) giebt eine kurze Notiz über die Handschrift, welche das Werk des Hrabanus Maurus ‚De Universo' oder ‚De originibus rerum' (geschrieben um 844 auf dem Petersberge bei Fulda) enthält. Der Codex, in longobardisch-cassinenser Schrift des XI. Jahrh. geschrieben, hat 265 Bl. in gr. Folio. Von den 305 Kapiteln des in 22 Bücher eingetheilten Werkes sind 127 nicht illustrirt, von den ca. 361 Bildern der übrigen sind hier 138 zur Publication ausgewählt. Eine eingehende Beschreibung der Hs. nach ihrer litterarischen Seite gaben schon Caravita und die Bibliotheca Cassinensis (III); Proben der Illustration theilten Tosti (Storia della Badia die Montecassino I, 289, 1a ed.; danach das Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses 1892) und Rohault de Fleury (La Messe) mit.

Das Buch ‚De Universo' ist eine dem K. Ludwig gewidmete Art von Encyklopädie des damaligen Wissens, nicht unähnlich dem späteren Werke der Herrad von Landsperg: nach der Zerstörung des kostbaren

---

[14]) Strazzulla, Vinc., Museum epigraphicum seu Inscriptionum christianarum quae in Syracusanis Catacumbis repertae sunt Corpusculum (Documenti per servire alla Storia di Sicilia, Pubbl. a cura della Società Siciliana per la storia patria IIIa dev., Vol. III). Palermo 1897. 4⁰.

[15]) Miniature della Enciclopedia Medioevale di Rabano Mauro. Codice di Montecassino No. 132 dell' anno 1023. Tipogr. di Montecassino 1896. 4⁰. Pr. Fr. 40.—.

Originales der Herrad ist der Montecassiner Hrabanuscodex eines der wichtigsten und merkwürdigsten der uns erhaltenen Bilderwerke des Mittelalters, eine wahre Fundgrube für die Culturgeschichte und auch kunstgeschichtlich trotz der enormen Roheit seiner Miniaturen hochinteressant.

Der Herausgeber (p. IV) setzt die Hs. um ein halbes Jahrhundert höher als die Wandgemälde von S. Angelo, welche in die Zeit des Abtes Desiderius von Montecassino, also 1076—86 fallen (auf dem Titel ist, ohne weiteren Nachweis, das Jahr 1023 als Datum der Hs. angegeben), und er erblickt in ihnen ein Denkmal derselben Schule, d. h. also, meiner Annahme folgend, jener Malerschule, welche ihren Sitz in Montecassino hatte und, obgleich stark berührt von byzantinischen Einflüssen, im Wesentlichen den retrospectiven, an die altchristlich-römische Kunst sich anschliessenden Charakter gut bewahrt hatte. Ich habe s. Z. im Gegentheil die Ansicht geäussert, dass diese Miniaturen am Rhein entstanden seien und einem Künstler oder mehreren Malern ihre Entstehung verdanken, welche mit der Cassinensisch-Reichenauer Schule nicht in Berührung standen. Dem scheint entgegenzustehen, dass, wie Amelli hervorhebt, die Schrift den Charakter der Montecassiner Schreibschule bewahrt und dass die Hs. zweifellos seit langer Zeit sich in Montecassino befindet. Allein es erscheint nicht ausgeschlossen, dass die Hs. von Fulda, welches seit Sturmio's Tagen mit Montecassino in regem Verkehr stand, als Geschenk in den Besitz letzterer Abtei kam. Es ist mir wahrscheinlich, dass sie in Fulda von deutschen Händen geschrieben oder, falls ein cassinenser Librarius den Text schrieb, doch von deutschen Händen ausgemalt wurde. Im Durchschnitt zeigen die Miniaturen gar keinen Einfluss von und keine Beziehung auf Italien. Die Architekturen sind höchst einfach und ärmlich und nichts lässt uns glauben, dass der Künstler je die prächtigen Profan- und Kirchenbauten Italiens gesehen hat. Einige Blätter lassen auf Bekanntschaft mit antiken Werken oder Darstellungen derselben schliessen; man wird da annehmen dürfen, dass dem Maler ältere illustrirte Handschriften classischer Schriftsteller oder Kirchenväter zur Verfügung standen, aus welchen er die betr. Scenen copirte.

Die uns gebotenen Miniaturen bringen Bilder und Abbildungen der allerverschiedensten Gattung. Da sehen wir Tafel I eine Maiestas Domini, den Erlöser auf der gedoppelten Iris thronend; II Christus mit dem Kreuzesstab in der Mandorla, oben die Hand Gottes; III den hl. Geist als Taube, ganz genau wie die eucharistischen Tauben mit unserem rheinischen Email des zehnten und elften Jahrhunderts; IV die Trinität und in der Mitte Brustbild des segnenden Christus, rechts Gott Vater stehend und segnend (als Schöpfer), links der hl. Geist wieder als Taube — das Ganze eine der frühesten und interessantesten Schilderungen des Sujets. Diese Rundbilder erinnern mich lebhaft an die von mir in den Kunstdenkm. d. Gh. Baden I 160 beschriebenen Kupfermedaillons des zehnten bis elften Jahrhunderts an dem Ostgiebel des Konstanzer Domes. V drei stehende Engel; VI Adam und Eva; VII die Patriarchen; VIII Pharao, vor ihm Moses. Der Pharao

trägt die Königskrone und die Gewandung des deutschen Königs aus der Zeit Heinrich's II. IX die vier evangelistischen Zeichen, genau so, wie wir sie in romanischen Kirchen der Zeit abgebildet sehen. — XII höchst merkwürdige Nebeneinanderstellung der Ecclesia und Synagoge. — XIII symbolische Darstellung von Religio, Fides, Charitas. — XVI interessant für den Gebrauch der romanischen Stations- bezw. Processionskreuze, die uns hier zum ersten Mal in solcher Weise verwendet entgegentreten. — XVI Illustration von De haeresi et schismate. — XVII desgleichen von De haeresibus Iudeorum. — XIX desgleichen von De diffinitionibus secretae fidei et ecclesiasticorum dogmatum. Im Grunde eine Darstellung der conciliarischen Beschlussfassung. Christi Brustbild als Lehrer, auf einer Kathedra, unter ihm der hl. Geist als Taube, über ihm die Hand Gottes, rechts und links von ihm die Apostel auf Sitzen, unter den rundbogigen Arcaden einer Basilika. Die ganze Darstellung erinnert auch an das Mosaik von S. Pudenziana und könnte fast wie eine Versetzung dieses Sujets in den ärmlichen deutschen Norden betrachtet werden; nur fehlen freilich die beiden weiblichen Personen. — Ich stelle im Nachfolgenden die Rubriken auf, welche im Uebrigen bei den einzelnen Bildern in Betracht kommen:

Costümliches Taf. XI. XIII. XVI. XVIII (Juden). CIII. CXIV. CXV. CXXVIII. — Landwirthschaftliches LIII (Jahreszeiten). CXXV (Ackerbau). CXXVI (Weinbau). — Hausgeräthe: CXXXII (Gefässe). — Leben des Menschen: XXXIII. XXXV (De aetatibus; sechs Generationen). XXXVI—XXXIX (Heirath). XL (Tod). — Architekturen XII. XVI. XIX. XXX. LVIII. LXVI. LXVII. LXXIII—LXXVIII. LXXXI—LXXXV. XCII (Wohnhaus). XCIII (Typus einer Kirche). XCVIII (Grab, romanisches Gewölbe mit offener Arcatur). CXIII. CXVI (Speisesaal). LXXXVI (Amphitheater; vielleicht nach dem in Trier damals noch besser erhaltenen Denkmal). LXXXVII (Labyrinth). LXXXVII (Pharus). LXXXVIIII Thermen; der Badende sehr naturalistisch dargestellt). — Klerikale Trachten XIII. XIV. XV. — Biblische Bücher: XXIII. XXIV. XXVI. — Liturgisches: XXVII. XXVIII (De hostiis). XXIX (Taufe). XXX (Exorcismus). XXI (De oratione et de ieiuniis). XXXII (Busse; wol jetzt älteste Darstellung dieses Sujets, neben derjenigen des Goettinger Sacramentars; s. m. Christl. Kunstgesch. II, 1, 393, Fig. 255). — Teufel XXXIV. — Feste: LVIII. — Naturgeschichtliches: XLII (Elemente). XLIII (Himmel). XLIV (Sonne) XLV (Mond) XLVI f. (Sterne). XLVIII (Gewitter). XLIX—LII (Naturerscheinungen. Winde). LIII—LVI (Zeiten, Jahr). CXXVII (Kräuter, Wurzel, (Mandragora). — Welt XLI. CXVI f. LIX (Wasser). — LX—LXII (Meer, bes. Symbolik des Rothen Meeres! — Schifffahrt). LXIII (Seen und Meere). LXIV (Flüsse). LXV (Brunnen). LXVI—LXIX (Regen, Reif, Thau). — LXX (Diluvium; die Sintfluth mit der Arche Noe's erinnert an den Kesselstattischen Sarkophag im Provinzial-Museum zu Trier mit diesem Sujet). LXXI (Terra). LXXIII (Paradies). — LXXIII—LXXVIII (Regiones, verschiedene Länder und Städte). — LXXIX (Berge). LXXX (Felder). — Leben: LXXXIX (Thermen). LXXXX (Wirthshaus). XCI (Kerker, Fleischbank). — XCIV (Waffen). CXVI (Berg). Eb. und CXXXI (Essen und Trinken). —

Handwerk: XCV, XCVI (Webstuhl etc.). XCVII. CXIX (Marmorschneiden). CXX (Glasbrennerei). CXXI (Geschichte). CXXIII (Maasse). — Stände: C (Philosophen). CI (Dichter). CII (Sibyllen; es sind ihrer zehn). CIII—CIV (Magier). CV (Pagani; und bewaffnete Reiter; Landjäger?). — Christus auf dem Thron CXIII. — De diis gentium CVI—CXII (diese seltsamen Bilder der antiken Gottheiten sind wahrscheinlich den bei uns erhaltenen römischen Sculpturen abgesehen). — Babylonischer Thurm CXIII. — Künste etc.; CXXIII (Musik). CXXIV (Medicin, Krieg). — CXXVIII f. (Carres). CXXXIII (Vehicel). — Theater CXXX.

Diese kurze Uebersicht giebt eine Vorstellung von dem Werthe dieser Publication für unsere Culturgeschichte und weckt den Wunsch nach einer vollständigen Bekanntmachung sämmtlicher Miniaturen des Cod. Cassinensis. Eine eingehende Behandlung desselben wäre der würdige Gegenstand einer Monographie, aus der Kunst- und Culturgeschichte Gewinn ziehen müssten.

Ueber Bd. II und III der „Galerie nazionali Italiane“, der hochverdienstlichen Publication des Königlichen Unterrichtsministeriums in Italien, werde ich in dem nächsten Jahresbericht eingehender als es jetzt möglich wäre, mich verbreiten.

II.

Frankreich.

Unseren Jahresbericht von 1893—1894 eröffnete die Klage um den Hingang unseres unvergesslichen Meisters und Freundes Giovanni Battista de Rossi. Heute habe ich hier einem mir kaum weniger nahestehenden, unvergesslichen Freund und Mitarbeiter die Commemoratio zu halten. Am 5. Juli 1897 ist mit Edmond Le Blant der bedeutendste Vertreter der christlichen Archäologie in Frankreich aus diesem Leben geschieden.[16])

Le Blant war am 12. August 1818 geboren, hatte nach Ablegung seiner Gymnasialstudien sein „droit“ abgemacht, nebenbei aber namentlich unter der Leitung Hase's die philologischen Studien fortgesetzt. Im Jahre 1840 wurde er als Advocat an dem Pariser Gerichtshof aufgenommen, trat aber schon 1843 als Beamter in das Finanzministerium ein, wo er zuletzt als Sections-Chef dreissig Jahre lang wirkte. Neben den Berufsarbeiten war lange Zeit die Musik ein Gegenstand seiner Passion, und seine ersten litterarischen Versuche waren der musikalischen Kritik gewidmet. Eine 1846 nach Italien unternommene Reise brachte ihn mit den römischen Archäologen Marchi und Garrucci zusammen; seine Besuche im Collegio Romano

[16]) Nekrologe Le Blant's brachten Héron de Villefosse (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1897, 18, seine bei dem Begräbniss gehaltene Rede); André Pératé in Revue Archéol. 1897, juill.-août, p. 1—7. — Die Mélanges d'archéol. et d'hist. (1897), juill.-déc. p. 492 f. haben den Discours des Hrn. de Villefosse wieder abgedruckt; früher schon gaben dieselben ein bis zum Jahre 1892 reichendes Verzeichniss der Schriften Le Blant's.

und dem Museo Kircheriano führten seine Neigung schliesslich definitiv den christlichen Antiquitäten zu, in erster Linie den Inschriften, welche für ihn die Hauptaufgabe seines Lebens waren. Nachdem sein erster Versuch einer Sammlung der christlichen Inschriften Galliens 1852 von der Akademie mit einer Medaille belohnt war, konnte sein grosses Werk, die „Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIIIe siècle“ (1856 bis 1865) das Licht erblicken. Die beiden prächtigen, auf Staatskosten gedruckten Bände erwarben ihm die Zustimmung der archäologischen Welt und die Aufnahme in die Académie des Inscriptions, welche ihn 1867 an die Stelle des Orientalisten Reinaud ernannte. Seit 1859 gehörte er schon der „Société des Antiquaires de France“ an, an deren Arbeiten er sich seither bis an sein Ende mit grossem Eifer betheiligte. Seit 1889 war er auch Vorsitzender der „Section d'archéologie du Comité des Travaux historiques“. Das Gebiet der figurirten Denkmäler betrat er dann erfolgreich mit der ausgezeichneten Bearbeitung der „Sarcophages chrétiens de la ville d'Arles (1878)“, denen dann 1886 die „Sarcophages chrétiens de la Gaule“ folgten. Diese beiden monumentalen Werke, über welche ich im „Repertorium“ II 359, X 181 eingehender berichtet habe, füllten zunächst eine wesentliche und empfindliche Lücke aus, indem hier die nächst der stadtrömischen bedeutendste Gruppe altchristlicher Sculpturwerke zum ersten Male in einer der heutigen Wissenschaft entsprechenden Gestalt publicirt wurden. Die Untersuchungen, welche Le Blant diesen Ausgaben voraussandte, haben aber auch auf die ikonographischen Studien und speciell auf die Erklärung der Sarkophagreliefs der alten Christen einen namhaften Einfluss geübt. Ziemlich allgemein ist jetzt anerkannt, wie richtig Le Blant gesehen, als er zahlreiche Darstellungen dieser Gattung mit den Funeralliturgien und sog. Todtenlitaneien in Beziehung setzte.

Nachdem Le Blant, nach dreissigjähriger Dienstzeit im Ministerium der Finanzen, in den Ruhestand getreten, hat er nicht aufgehört, seiner Lieblingswissenschaft wie seinem Vaterlande zu dienen. Oftmals hatte ich an dieser Stelle Anlass, des grossen Aufschwunges, den die historischen und archäologischen Studien der Franzosen der École française d'archéologie in Rom verdanken, rühmend und dankbar zu gedenken. An dem Emporblühen dieser jungen, so segensreich wirkenden Schule hatte Edmond Le Blant einen bedeutenden Antheil. Von 1883—1888 hat er sie geleitet: er konnte ihr vermöge seiner alten persönlichen Beziehungen zu De Rossi, nicht minder durch die hohe Urbanität seines Wesens, sein bescheidenes, liebenswürdiges Auftreten in ganz besonderer Weise nützlich sein. Von seiner fortdauernden Bethätigung an den Arbeiten dieser Schule wie der Académie des Inscriptions zeugen die in den „Melanges d'archéologie et d'histoire“ und in den Bulletins der Akademie enthaltenen Beiträge, über die ich hier regelmässig berichtet habe. Auch der „Revue archéologique“, der „Revue de l'art chrétien“, dem „Journal des Savants“, der „Revue des questions historiques“ und dem Jahrbuch der „Antiquaires de France“ blieb er ein treuer und thätiger Mitarbeiter.

Die altchristlichen Studien Le Blant's hatten ihn frühzeitig auf die Geschichte der Christenverfolgungen geführt und ihn von der Nothwendigkeit überzeugt, diesen Gegenstand nach allen Seiten einer neuen kritischen Untersuchung zu unterziehen. Nächst De Rossi hat denn in der That in unseren Tagen Niemand mehr wie er zur Aufhellung dieses wichtigen Abschnittes der altchristlichen Geschichte gethan. Seine systematische Behandlung dieses Gegenstandes leitete Le Blant mit der Schrift „La Question du Vase de Sang“ (Par. 1888) ein, welcher nicht weniger als siebenundzwanzig andere Abhandlungen folgten, die sich sämmtlich mit der Geschichte der Märtyrer und den sie betreffenden antiquarischen Fragen beschäftigen und unter welchen die umfangreichen Studien „Les Actes des Martyrs“ (Par. 1882) und „Les Persécuteurs et les Martyrs aux premiers siècles de notre ère“ (Par. 1893) die bedeutendsten sind. Von allen diesen Arbeiten ist in den Jahresberichten über „Christliche Archäologie“ im Repertorium Nachricht gegeben. Daneben bewahrte sich Le Blant bis zu seinem Tode das lebendigste Interesse an den epigraphischen Forschungen. Sein eignes grosses Inschriftenwerk auf dem Laufenden zu erhalten, lag ihm selbstverständlich zunächst am Herzen. Seit dem Abschluss desselben waren zahlreiche neue Steine bekannt geworden; für die Rheinlande, welche er wenigstens theilweise noch berücksichtigt hatte, war mein Corpus hinzugekommen, und so entschloss er sich zur Bearbeitung eines umfangreichen Supplementbandes zu den Inscriptions chrét. de la Gaule („Nouveau Recueil des Inscr. chrét. de la Gaule antérieures au VIIIe siècle“, Par. 1892), welcher den früher gegebenen 708 Nummern nicht weniger als 445 neue hinzufügte. Dazu kommen, ausser einer guten Anzahl epigraphischer Gelegenheitsschriften noch die Sammlung koptisch-griechischer Grabplättchen („Tablettes égyptiennes à Inscriptions grecques“, Par. 1875), ferner die umfangreiche Sammlung von Inschriften geschnittener Steine („750 Inscriptions de Pierres gravées inédites ou peu connues“, Par. 1896) und endlich die „Paléographie des Inscriptions latines du IIIe siècle à la fin du VIIe“, Par. 1898, welch' letztere Abhandlung in den zwei letzten Jahrgängen der Revue archéologique erschien und erst nach Le Blant's Tode in einem besonderen Abdrucke (bei Ernest Leroux in Paris, 1898) zur Ausgabe gelangte. Diese Arbeit stellt die erste einigermassen erschöpfende Studie über die lapidare Paläographie dar und ist für jeden Epigraphiker von unschätzbarem Nutzen. Ich hoffe immer noch, selbst oder durch einen meiner Schüler, einmal etwas Aehnliches für die Jahrhunderte des Mittelalters zu bringen. Eine der letzten einschlägigen Arbeiten Le Blant's war der Bericht über die altchristlichen Funde in Sofia in Bulgarien (Acad. des Inscr. 24 juillet 1896), wo ausser einigen Inschriften (eines Diaconus und eines Decius famulus [sancti] Andr[e]ae) in lateinischer und griechischer Sprache eine Reliquienkapsel zu Tage trat. Dieselbe ist 7 cm hoch und 8 cm breit und war mit einem Schlüssel verschlossen. Auf einer Seite trägt sie das sog. constantinische Monogramm, auf der anderen das bf. Monogramm, also eine sehr willkommene Bereicherung des uns aus dem christlichen Alterthum erhaltenen Vorrathes solcher Capsellae, über

welche De Rossi Bull. 1863, 31 und schon Bosio RS. p. 105 zu vergleichen ist.

Le Blant ist sozusagen auf dem Schlachtfeld gestorben, dem er sein Leben gewidmet hat. Obgleich hochbetagt und leidend, ging er noch als Delegirter des Unterrichtsministeriums auf einen archäologischen Congress nach Nîmes, wo er erkrankte.

Meine Beziehungen zu Le Blant gehen bis ins Jahr 1865 hinauf und hatten zunächst ihren Anlass in meiner Besprechung der „Inscriptions chrétiennes de la Gaule“, welche in Reusch's Theol. Litteraturblatt veröffentlicht wurde. Zu jener Zeit hatte ich selbst, angeregt durch Friedrichl Ritschl, den Plan einer Sammlung der Christlichen Inschriften der Rheinlande gefasst: so begegneten sich unsere Studien zunächst auf dem Gebiete der Epigraphik. Einige Zeit später beschäftigte mich die Frage über die Bedeutung und den Zweck der in den Katakomben gefundenen sogenannten Blutampullen, die, nachdem sie längere Zeit geruht hatte, zuerst wieder durch den Jesuiten P. Victor de Buck in Brüssel 1855 angeschnitten worden war und auf welche Le Blant in der oben erwähnten Schrift „La Question du vase de Sang“ 1858 eine von der des gelehrten Bollandisten abweichende Antwort gegeben hatte (1858). Meine erste Arbeit über den Gegenstand (1868) stellte sich weder auf die Seite des Einen noch des Anderen. Sie rief eine freundschaftliche Controverse mit beiden hervor; Le Blant antwortete in dem Aufsatze „D'une Publication nouvelle sur le Vase de sang des Catacombes Romaines“ (Rev. arch. 1869). Im Jahre 1869—1870 beauftragte Papst Pius IX aus Anlass meiner Schrift eine Commission mit erneuter Prüfung dieser Frage. De Rossi stand der Commission (nach dem Tode des Cardinal Reisach) vor und seinem Antrage nach wurde, ganz im Sinne meiner Aufstellungen, entschieden: d. h. das Princip, dass, wo wirklich Blut in den in den Katakombengräbern gefundenen Phialae rubricatae nachgewiesen ist, in demselben Märtyrerblut und ein indicium facti pro Christo martyrii zu erblicken sei; dass aber, da bis jetzt die Untersuchung der meisten dieser Ampullen nur den rothen Niederschlag des aus dem Glas ausgetretenen Eisenoxyds gezeigt hat, in der Mehrzahl derselben kein Blut nachgewiesen sei. Demgemäss wurde seither thatsächlich die Distribution der sog. Corpi santi aus den Katakomben sistirt. Die mikroskopischen, chemischen und vermittelst der Spectralanalyse angestellten Untersuchungen an sog. Blutampullen, welche ich später in Strassburg und Bonn veranlasste und in meiner zweiten Schrift über den Gegenstand publicirte, haben dies Resultat nur bestätigt.

Während des Krieges von 1870 musste Le Blant in Paris zurückbleiben; er sandte seine Familie nach dem Norden, ich glaube nach Dieppe oder Boulogne und wandte sich an mich, um derselben irgend eine Empfehlung in den Tagen der Occupation zu verschaffen. Ich konnte ihn mit der Versicherung beruhigen, dass wir keinen Krieg gegen Damen und Kinder führten, war aber in der Lage, denselben eine Empfehlung an unsern Höchstcommandirenden der Nordarmee zu senden. In den auf den

Krieg folgenden Jahren sah ich Le Blant erst 1878 in Paris wieder, dann aber verkehrten wir sehr viel in Rom, während er dort als Director der französischen Schule wirkte. Unser Verhältniss war mit den Jahren immer intimer geworden und ich durfte diesen ausgezeichneten und liebenswürdigen Gelehrten zu meinen nächsten und besten Freunden zählen. Sein unerwartetes Ende hat mich tief und schmerzlich bewegt. Der Verlust eines Freundes, mit dem man über dreissig Jahre auf demselben Felde der Wissenschaft zusammen gewirkt, wird stets wie eine Amputation empfunden. Nach De Rossi's Hingang, der mir eine nie sich verschliessende Wunde gelassen hat, stand Edmond Le Blant da als unbestrittener erster Vertreter unserer christlichen Archäologie: sein Tod bedeutete für alle Freunde dieser unserer jungen Wissenschaft eine neue Diminutio capitis: den Verlust eines Mannes, für den in Frankreich auf lange hin kein Ersatz zu erwarten ist; eines Gelehrten, der die schönsten und besten Seiten des französischen Wesens in seinem vornehmen, milden Naturell zum Ausdruck brachte. Als Schriftsteller zeichnete er sich durch einen sehr klaren, durchsichtigen Stil aus; in den seltenen Fällen, wo er sich zur Polemik verstand, bewahrte er eine leidenschaftslose Sprache: möge sein Beispiel den Jüngern stets als Vorbild vorschweben.

Die „Mélanges d'Archéologie et d'histoire" brachten seither: XVI 474 Gsell in der Chronik der africanischen Funde: christliche Basilika in Hodjel — el Airun mit Mosaiken — 478 jüdische Synagoge mit Inschriften und Mosaiken (neuere Beiträge zur Kunstgeschichte der Juden), welche Thiere und Blumen darstellen — 479 Krypta mit Fresco (Christus und Heilige?), über welche schon Villefosse und Stevenson berichtet haben. — 480 Baptisterium mit achteckiger Kufe und Mosaik: der Boden zeigt je vier in Gestalt von Kreuzen gestellte Fische. — 481 Inschrift von Gelma und Erwähnung der Reliquien des Apostels Petrus und der Märtyrer Felix und Vincentius. — 483 Reliquien mit Inschrift: *Memoria Feliciani pa(ssi?) III K(alendas) Iulias VLSE.* — 485 Basilika in Castiglione: unter der Apsis eine Krypta mit Taufbrunnen in Kreuzgestalt. — Eb. 485 Inschrift von Tenes mit De Dei data; Dedication eines auf dem Terrain des Fabius Sulpicius Crisogonus aufgeführten Baues. — 486 Zwei Epitaphien aus Benian: eines vom Jahre 394 aer. prov. (= 433 v. Chr.) eines Priesters Victor, das eines Bischofs um 422 p. Chr.: *Memoria sancti semperque gloriosi patris nostri Nemessani ep(i)s(copi)*, der sein *sacerdotium D(omi)no administravit* achtzehn Jahre. — XVII 73 Duchesne über S. Maria antiqua, ein Beitrag zur Topographie des mittelalterlichen Roms, der sich gegen Lanciani's und Grisar's Meinung wendet, als ob S. Maria Nova nicht auf der Stelle der ehemaligen S. Maria antiqua stehe und letztere am Nordwinkel des Palatin auf der Stelle von S. M. Liberatrice zu suchen sei (Lanciani in den Mon. dei Linc. I N. 95. Grisar Civ. catt. 1896, 458 und Zeitschr. f. k. Theol. XX 113). — 467 G. de Manteyer, eine kritische Prüfung der provençalischen Legenden über die Wirksamkeit der hl. Maximus, Lazarus, Magdalena, Martha u. s. f. und das

Verhältniss des Martyrologiums von Arles—Toulon (c. 1120) zu diesen Sagen. —

Aus dem „Bull. mon.“ Sér. VII, I, 1896 notire ich p. 230 Morvat über ein Kreuzreliquiar in Amiens; — p. 40 zur Ikonographie der hl. Katharina und Barbara (Basreliefs in der Kirche zu Fontarabie; p. 84 zur Ikonographie der Passion (Reliefs zu Castel); — p. 416, vor Allem das sehr merkwürdige Abendmahl in der Kirche zu Savigny bei Contances, welches den ältesten und interessantesten Darstellungen des Sujets beizuzählen sein wird.

„Revue de l'Art chrétien“ 1896. XXXIX 439 Gerspach über das Kreuzigungsbild (Holzschnitt) des Museums zu Prato. — 4 E. Müntz über die Papstgräber in Deutschland und Frankreich (Forts.) — p. 459 und XL 22. 128 Barbier de Montault über die Mosaiken von Ravenna (Forts.); speciell S. Apollinare Nuovo). — 1897. XL, 1, 120. 287, F. de Mely über die Reliquien von Constantinopel. — 93. 215 Helbig über die Malereien in Karlstein. — 118 Rupin zur Ikonographie des Todes des guten Schächers (Relief in Canec, Dordogne). — 149 Barbier über das Grab Benedict's XII. zu Avignon. — 154 Germain über das Oculus-Tabernakel in lothringischen Kirchen. — 185 Gerspach über das Grab Lorenzo il Magnifico's (die Constatirung des Grabes Giuliano's und Lorenzo's 5. Oct. 1895). — 225 Rupin über ein Kreuz in Gestalt des Baumes in Moissac (noch romanisch!) — 227 Chartraire über eine Darstellung der Himmelfahrt Mariae auf einem Gewebe des 8. Jahrhunderts (!) in der Kathedrale zu Sens. Die Inschrift, welche dasselbe begleitet, ist leider nicht facsimilirt, aber ihr Tenor stimmt zu der merowingischen Epoche: *Com* (cum) *transisset Maria mater domino* (*sic!*) *de apostolis*. Das M ist stets m gebildet, das S liegt (∽). Der Fund stellt eine äusserst merkwürdige Bereicherung unserer Ikonographe der hl. Jungfrau dar. — 271 Clousse über die Cosmaten und ihre hochinteressanten Arbeiten in S. Maria zu Cività Castellana (XII.—XIII. Jahrhundert.) — 303 De Prelle über Wandgemälde in der Collegialkirche S. Gertrud zu Nivelles (Kreuzigung des XV. Jahrhunderts, Martyrium des hl. Laurentius etc.). — 309 Enlart über einige gothische Bauwerke in Griechenland. — 314 Rupin über eine Darstellung der Trinität in Olonne (Vendée). Der sitzende Gottvater hält den Crucifixus vor sich; noch keine Kronen. Ueber dem Kreuz der hl. Geist als Taube. — 363 Chabon über eine überaus bemerkenswerthe Taufkufe des XII. Jahrhunderts in der Kirche zu Mauriac. Die Aussenseite dieser rundförmigen Kufe ist mit 14 Arcaden geziert, in welchen biblische Scenen dargestellt sind — ein willkommenes Pendant zu dem von mir (Gesch. der christl. Kunst II 1, 488) publicirten Taufstein von S. Ulrich im Schwarzwald und zu dem von Chiavenna. Diese Denkmäler verdienten jetzt einmal (mit dem von Salzburg) eine monographische, zusammenhängende Bearbeitung. — 383 Zambin über die Kathedrale von Auxerre. — 389. 477 Hans Semper über die Elfenbeine des Museums von Budapest, ein sehr schätzenswerther Beitrag zu unserer Kenntniss der früh-

mittelalterlichen Elfenbeinplastik, für den wir diesem ausgezeichneten Forscher nur dankbar sein müssen. — 411 Juron über ein Retabulum des XIII.—XIV. Jahrhunderts in Grauves (Marne). — 508 L-C. Zwei gravirte frühmittelalterliche Altarplatten (zu Besançon und Chambornay-les-Bellevaux). —

Von Kircheninventaren seien erwähnt: die von De Rivières herausgegebenen Quartre Inventaires d'Eglises, de Cartres et d'Albi, Toulouse 1896, das von R. Drouault bekannt gemachte Inventaire du trésor du Prieuré Notre-Dame de London (London 1896); Bertaux' Trésors d'Eglise—Ascoli Piceno et l'Orfèvre Pietro Vanini (in den Mélanges 1897). — Trésor de S. Fiacre en Brie (Bull. de la Conf. et d'arch. de Meaux).

Die Glockenkunde erfährt Bereicherung durch L. Régnier's Cloches et fondeurs de Cloches aus den Dép. de l'Eure de l'Oise et de Seine-et-Oise (Paris 1896) und durch Jodart's und Laurent's Epigraphie campanaire Ardennaise (Les Cloches du canton d'Asfeld, Sedan 1896). —

Von kleineren französischen Arbeiten seien noch hier aufgeführt die auch für das Gebiet der mittelalterlichen Kunst und Ikonographie zu beachtenden Berichte L. Delisle's über Ehrenberger's Ausgabe der Libri liturgici Bibl. Apostol. Vaticanae mss. (s. u.: Extr. de Journal des Savants, Mai 1897) und über Schlosser's Veronesisches Bilderbuch (ebenda Sept. 1896). Interessant ist auch desselben grossen Gelehrten Notice sur un Psautier du XIII siècle appartenant au Comte de Crawford (Extr. de la Bibl. de l'École des Chartes 1897, LVIII). Weiter die Studien über das Mosaik von Madaba von Ph. Berger (Acad. des Inscr. 1897, 14 janv. vgl. Rev. crit. 1897, und 19, p. 379) und den PP. Cléophas und Lagrange (in Revue Biblique internationale, publiée sous la direction des professeurs de l'École pratique d'Études bibliques établie au couvent dominicain Saint-Étienne de Jérusalem, 1897, No. 2). Hier ist der Text nicht bloss von einem guten Situationsplan, sondern auch von einer grossen, bis jetzt wohl der besten, Photographie des Denkmals begleitet.

Einen überaus werthvollen Beitrag zur christlichen Archäologie des Mittelalters bringt noch die Abhandlung über die päpstliche Tiara, mit der uns unser unermüdlicher Freund E. Müntz beschenkt.[17]) Als das wesentliche Ergebniss dieser durch eine grosse Anzahl authentischer Abbildungen gestützten Untersuchung ergiebt sich, dass anfänglich die päpstliche Mütze sich in nichts von derjenigen anderer Bischöfe unterschied, dass erst im XIII. Jahrhundert diese ziemlich steil aufstrebende Mütze einen Circulus oder eine Krone an ihrem unteren Umfang erhielt, der Bonifatius VIII eine zweite hinzufügte. Die dritte ward von den avignonesischen Päpsten beigegeben, aber nicht erst, wie gewöhnlich gesagt wird, von Urban V Sie erscheint, neben der Tiara mit zwei Circuli, schon bei Clemens V.

Ein junger lothringer Geistlicher, R. S. Bour, hat mit der Preis-

---

[17]) E. Müntz, La Tiare Pontificale du VIII au XVI siècle. Mém. de l'acad. des Inscr. et Belles-Lettres 1897, XXXVI, 1, Paris 1897. 4⁰.

schrift über die Inschrift des Quirinus, welche 1764 bei Tivoli gefunden und von De Rossi den christlichen Inschriften des Lateran beigesellt wurde (Bull. 1877, 6), einen tüchtigen Beitrag zur ältesten christlichen Chronologie geliefert.[18])

Auch Barbier de Montault's neue Publication über die kirchlich-liturgische Kleidung, obgleich mehr praktischer als archäologischer Natur, kann Kunsthistorikern und Archäologen von Nutzen sein.[19])

Zwei grosse Prachtpublicationen der Franzosen gehen, wenigstens auf einzelnen Punkten, auch die christlichen Antiquitäten an. Mehr als von dem „Vatican" der Herren Goyau, Périaté und Fabre gilt das von der unter der Leitung des Oratorianers Baudrillart herausgegebenen „France chrétienne dans l'Histoire"[20]). Beide Werke haben einen vorwaltend kirchenpolitischen Zweck und namentlich will das letztere die Gesta Dei per Francos den heutigen Franzosen wieder ad oculos demonstriren. Immerhin bieten die Beiträge von Duchesne (La Gaule chrétienne sous l'Empire Romain), De Smedt (La vie monastique dans la Gaule au VIe siècle), Périaté (L'art chrétien au Moyen-âge) lesenswerthe Aufsätze dar, die einigermassen für das Horrendum entschädigen, dass in einer „France Chrétienne dans l'Histoire" Port Royal und Pascal, Bossuet und der Gallicanismus nicht einmal mehr genannt werden dürfen. Bossuet wird nachgerade nur noch als Prediger berücksichtigt. Solche Bücher geben die vollkommenste Vorstellung von dem tiefen Verfall des Gedankens in der französischen Kirche.

Ueber Schlumberger's „Epopée Byzantine" und E. Müntz „La France et la Toscane" hoffe ich in meinem nächsten Berichte einige Worte sagen zu können.

Herr L. Germain versucht in einer neuesten Abhandlung die bekannte Symbolik des Einhorns, welches in den Schooss der Jungfrau flieht, nicht, wie man bisher angenommen hat, auf die Menschwerdung, sondern auf das Geheimniss der Immaculata Conceptio zu beziehen, wovon ich mich vorläufig noch nicht überzeugen kann.[21])

III.

Schweden und Norwegen.

Hr. B. E. Bendixen giebt in seinem VII. Bericht über die Aquisitionen des Museums zu Bergen[22]) Nachricht von einer gemalten Tafel

[18]) R. S. Bour, L'Inscription de Quirinus et le recensement de S. Luc. Sujet de concours proposé à la Pontificia Accad. Romana de Archeol. et présenté en Déc. 1896. Rome 1897, 4⁰.

[19]) Barbier de Montault, Le Costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition Romaine. I. Par. 1897.

[20]) Goyau, Périaté, Fabre, Le Vatican. Par. 1895. — Baudrillart, La France Chrétienne dans l'Histoire. Paris 1896, Firmin-Didot et Cie. 4⁰.

[21]) L. Germain, La Chasse à la licorne et l'Immaculée Conception. Par. 1897.

[22]) Bergens Museums Aarbog 1896. No. IX. Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen. VII. Von B. E. Bendixen. 1896. 8⁰.

aus Lyster mit Mariendarstellungen; über eine andere Tafel aus Eid mit 3×4 Medaillons, Passionsscenen u. s. f. unter denen sich ein beachtenswerthes Abendmahl (erste Hälfte des XIV. Jhs.?) befindet; über eine kostbare Casula aus Röldal (Granatmuster mit Jagdleoparden XIV. Jh.), und über den Muttergottesleuchter aus Kinservik (schöne Messingarbeit der Spätgothik). Derselbe fleissige Gelehrte hat mit W. D. Krohn in seinem Gartenrecht in der Jacobsjorden vnndt Bellgarden[23]) einen Beitrag zur nordischen Culturgeschichte gebracht, der von der Kunstgeschichte auch nicht gar zu weit abliegt. Näher geht uns der eine sehr interessante culturgeschichtliche Studie darstellende Band an, welchen der Stockholmer Museums-Director Hr. G. Lindström über die Inschriften Gotland's herausgegeben hat.[24]) Die hier mitgetheilten 413 Inschriften gehören zwar durchschnittlich erst dem hohen Mittelalter, bzw. dem XIV. und XV. Jh. an, kommen aber durch die Eigenthümlichkeiten der Sprache und ihre Paläographie für eine künftige Epigraphik des Mittelalters sehr in Betracht. Zudem bringen die von dem gelehrten Herausgeber eingestreuten Notizen reichliche Beiträge für die nordische Kunstgeschichte.

Von einer ganz neuen und wir dürfen wohl sagen sehr überraschenden Seite aus wird die skandinavische Kunst in einem Werke an- und aufgefasst, das uns aber erst im Augenblicke des Abschlusses dieses Berichts zugeht und über das man, ohne ein Unrecht zu thun, erst nach eingehendem Studium wird urtheilen dürfen. Seesselberg's frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker[25]) stellt die nordische, überhaupt aber die germanische Kunst auf eine ganz neue Basis. Es wird der Versuch hier gemacht, in einer ganz neuen Weise das Ornament sowohl als die Bauformen als ein Mischungsproduct auszuweisen, dessen Grundbestandtheile germanisch sind, das aber Zusatzbestandttheile, theils aus dem Orient, theils aus der altchristlichen Kunst Italiens, in sich aufgenommen hat. Manche der hier vorgetragenen Sätze werden sich ziemlich schwer Zustimmung gewinnen; so wenn z. B. behauptet wird, (S. 89): die in Jütland, Südschweden und Bornholm noch erhaltenen Rundkirchen repräsentiren einen autonomen germanischen Bautypus, der in den prähistorisch-germanischen Burgbauten wurzelt; und auf diese Grundlage gehen auch die in den genannten Ländern vorkommenden Centralbauten zurück, bei denen die Mehrgeschossigkeit im Mittelschiff aufgegeben wurde (wie das Aachener Münster, die Karlskapelle in Nymwegen, die Kirche

---

[23]) Bergen's Historiske Forening. Dat Gartenrecht in den Jacobsjorden vnndt Bellgarden moed oversaettelse. Vod W. D. Krohn og B. E. Bendixen. Bergen 1895.

[24]) Anteckningar om Gotland's Medeltid of G. Lindström. II. Stockholm (1896).

[25]) Seesselberg, Friedr. Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, unter besonderer Berücksichtigung der Skandinavischen Baukunst in ethnologisch-anthropologischer Begründung dargestellt. Mit 500 Textfiguren und Tafelwerk. Berlin, Wasmuth 1897. 1 Bd. und ein Atlas, Fol. Pr. M. 1,50.

zu Ottmarsheim u. s. f.) Der Verf. nimmt an, dass bei diesen in Deutschland vorkommenden Gebäuden das ursprüngliche Princip zu Gunsten des romanisch-kirchlichen zurückgedrängt wurde, wenn er auch eine mehr oder minder starke „Allitteration“ an die Grabkirche zu Jerusalem (z. B. bei S. Michael in Fulda) oder gewisse „italische“ (es sollte heissen italienische) Centralbauten zugiebt.

Ich behalte mir vor, auf die Prüfung dieser Aufstellungen eingehender zurückzukommen. Bis jetzt habe ich den Eindruck, dass das Werk vorwaltend vom Standpunkte des Architekten und zu wenig von demjenigen des Archäologen gearbeitet sei. Mit anderen Worten: mir scheint, dass bei allen derartigen Untersuchungen die constructiven Gesichtspunkte nicht allein massgebend sind, sondern auf Schritt und Tritt mit der historisch-archäologischen Betrachtung verbunden bleiben müssen. Ich sehe auch noch nicht, ob hier die liturgischen Gesichtspunkte hinreichend gewürdigt sind. Jedenfalls aber verdient diese Publication grösste Beachtung und allem Anschein nach dürften zunächst die Ausführungen über die Entstehung des Ornaments der allgemeinen Kunstgeschichte als bleibender Gewinn gesichert sein.

IV.

Russland.

Auch die Russen haben in den letzten Jahren eine Reihe werthvoller Beiträge zu unserer christlichen Archäologie aufzuweisen: ein erfreulicher Beweis für das anhaltende Interesse, welches diesem Studium von unseren östlichen Nachbarn zugewandt wird.

J. Smirnow hat in einer (mir nicht zugänglichen) Abhandlung (Viz. Vrem. 4, 1897, 1—93, vergl. Byz. Ztschr. 1897, 640) die christlichen Mosaiken Cypern's besprochen, welche er zum Theil (wie die Darstellung der Gottesmutter, deren mehrere griechische Bischöfe und die Jerusalemer Synode von 836 gedenken) ins V.—VII. Jahrh. setzt. Auch das Mosaik von Kanakarion soll ins VI.—VII. Jahrh. fallen.

J. H. Tikkanen's „Psalterillustrationen im Mittelalter“ sind in ihrem ersten Theile bereits von Dobbert im Rep. 1896, XIX, 472, gewürdigt worden. Jetzt ist von dem I. Bande dieses auf zwei Bände berechneten, aus den Acta Societatis Scientiarum Fennicae (Helsingfors 1897) abgedruckten Werkes eine zweite Lieferung erschienen, welche, gleich der ersten, der byzantinischen Psalterillustration gewidmet ist und nach der in der Lfg. 1 behandelten mönchisch-theologischen Redaction dieser verwandte Handschriften, weiter die sog. aristokratische Psaltergruppe und einzelne andere Psalterhandschriften bespricht. Ich gedenke nach Ausgabe des zweiten Bandes, der eine Uebersicht des gesammten Materials liefern soll, auf dieses Werk zurückzukommen, welches sowohl der Kunstgeschichte insbesondere der Ikonographie des Mittelalters, als auch der Geschichte der Liturgie und selbst der allgemeinen Kirchen- und Culturgeschichte so werthvollen Zuwachs bringt. Heute möchte ich zunächst nur darauf hinweisen, dass durch diese

zwei Lieferungen einmal eine so beträchtliche Menge neuen ikonographischen Materials geboten wird, dass die Ikonographie fast aller biblischen Sujets, z. B. der Passion, der Kreuzigung, des Abendmahls, mit Rücksicht darauf einer Erweiterung oder Revision unterliegen. Des Weiteren muss darauf hingewiesen werden, wie sehr das Aufkommen der Psalterillustrationen im byzantinischen Kunstgebiete seit dem VIII.—IX. Jahrh. auf die allgemeine Renaissance des Byzantinismus eingewirkt hat. Diese illustrirten Psalter sind nunmehr Haupturkunden zur Beurtheilung des hohen Werthes, welchen diese zweite byzantinische Kunst zu beanspruchen hat, und unzweifelhafte Documente dafür, wie hoch diese Kunst des IX. bis XI. Jahrh. stand. In einzelnen Fragen, wie hinsichtlich der Originalität der im Cod. Par. 139 enthaltenen Miniaturen, nimmt der verehrte Verfasser im Anschluss an Kondakoff, eine von der meinigen (und Wickhoff's) Auffassung verschiedene Stellung ein, ohne jener geradezu direct zu widersprechen. Solche Divergenzen können kein Grund sein, einer so scharfsinnigen und an Ergebnissen reichen Arbeit wie derjenigen Tikkanen's den Tribut vollster Bewunderung nicht auszusprechen. Möge uns der Verfasser recht bald mit der Fortsetzung dieser hochwillkommenen Studien erfreuen.

Herr Tikkanen hat (in No. 5—10 des Tinskl Museums, 1897) auch die Ikonographie der Kreuzigung behandelt; eine mehr populäre, aber doch auch an beachtenswerthen Gesichtspunkten reiche Abhandlung.

Eine neue Bearbeitung der „Mosaiken in den Kirchen Ravenna's“ schenkt uns der Charkower Archäologe Prof. G. Redin[26]). Der Verfasser war so gefällig, mir ein Exposé seiner Ansichten zu geben, welchem ich als Kern des Buches Folgendes entnehme: die ravennatischen Denkmäler und insbesondere die Mosaiken derselben verrathen durchweg orientalisch-byzantinischen Ursprung. Ihr Charakter ist durchaus byzantinisch. Daneben sagt Herr Redin sofort: die Mosaiken von Ravenna haben sowohl nach ihrem decorativen Charaker als in ihren ikonographischen Typen und in verschiedenen Details einen nahen Zusammenhang mit der römischen, mailändischen und neapolitanischen Schule. „Dieser Zusammenhang wird durch den allgemeinen Einfluss der wiedergeborenen griechischen Kunst im Orient erklärt.“ „Ueber die abgesonderten selbständigen Schulen (IV.—VI. Jahrh.) können wir zur Zeit, wo die Anfänge der byzantinischen Kunst noch nicht bekannt sind, nicht sprechen.“

Man nehme mir nicht übel: aber ist das wirklich methodische Forschung? Es ist immer die alte Geschichte: wir wissen über die Anfänge des Byzantinismus nichts, wir besitzen keine Denkmäler, aus denen sich sein Charakter construiren lässt, Niemand weiss anzugeben, worin das Specifische der „byzantinischen Kunst bezw. Buch- und Mosaikmalerei“ im Gegensatz zu derjenigen anderer Provinzial- und Localschulen (Alexandrien, Antiochien, Ravenna) besteht — aber das hindert nicht, die

[26]) Е. К. РѢДИНЪ. Мозаики равеннскихъ церквей. St. Petersburg 1896. mit 2 Tafeln und 58 in den Text gedruckten Photographien. 4⁰ (Russisch).

ganze Kunstproduction vom IV.—VII. Jahrh. frischweg byzantinisch zu nennen. Was man nicht decliniren kann, das sieht man als — byzantinisch an.

Von dem grossen Prachtwerke über die byzantinischen Emaillen, welches der russische Staatsrath Herr Dr. von Swenigorodskoi 1892 bis 1894 herausgegeben hat, habe ich seiner Zeit in den Jahresberichten von 1893—1894 (Rep. XVIII) gesprochen. Jetzt ist, ebenfalls durch die Munificenz desselben russischen Mäcen ermöglicht, ein neues Werk hervorgetreten[27]), welches die in jenem durch Prof. Kondakoff gegebenen Untersuchungen über das byzantinische Email durch eine Darstellung des Ursprungs und der Verbreitung des abendländischen Zellenschmelzes zu vervollständigen sucht. Dieser Text ist von Franz Bock geschrieben, welcher durch seine langjährigen Studien über diesen Gegenstand und seine früheren Publicationen als ganz besonders vorbereitet zu einer solchen Aufgabe erscheinen musste. In der That zeigt auch diese Arbeit die Vorzüge der Bock'schen Werke: eine ausgebreitete Autopsie, wie sie kaum einem anderen Gelehrten auf diesem Gebiete zur Verfügung steht; eine grosse Kenntniss der Technik und der technischen Fragen, welche hier in Betracht kommen. Die 33 Tafeln, auf denen, neben manchem bekannten, ein beträchtliches weniger bekanntes oder zum ersten Mal reproducirtes Material zur Anschauung gebracht wird, erheben, in Verbindung mit dem descriptiven Text, diesen Band zu einer wirklichen Urkundensammlung, welche Niemand ignoriren darf, der künftig über diese Dinge schreibt. Ich kann freilich nicht verschweigen, dass daneben auch die bekannten Mängel der Bock-schen Forschung: ungenügende historisch—kritische Durchbildung, mitten in einer reichen Belesenheit auffallende Unwissenheit, eine ermüdende und bombastische Breite der Darstellung sich einfinden. Auf gesicherte Quellennachweise aus der mittelalterlichen Litteratur lässt sich Herr Bock grundsätzlich nicht gern ein. Aber auch Naheliegendes entgeht ihm. So weiss er S. 123 zu erzählen, nach „Berichten älterer Schriftsteller" hätte die Abtei S. Maximin einen kostbaren Bronzeguss besessen, den ein Mönch Gosbert gegossen haben solle. Vielleicht könne man daraus auf eine klösterliche Werkstätte des Bronzegusses schliessen, die hier gewiss am Schluss des X. Jahrh. ihren Zenith erreicht habe. Danach muss jeder Leser glauben, dass abgesehen von diesem Nebelbild über den Folcardbrunnen und den Erzguss in S. Maximin nichts Sicheres und Weiteres bekannt sei. Und doch sind es jetzt 30 Jahre, seit ich (B. J. XLIX 95) dies merkwürdige Denkmal publicirt, abgebildet und gezeigt habe, dass es erst in den Anfang des XII. Jahrh. fällt. Ich habe dasselbe noch einmal ausführlich behandelt in meinen Christl. Inschr. d. Rheinl. II No. 378. Doch dies nur als Beispiel dafür, wie unzuverlässig die quellenmässige Unter-

---

[27]) Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. Al. v. Swenigorodskoi und das darüber veröffentlichte Prachtwerk: Archäologisch-kunstgeschichtliche Studie von Dr. Franz Bock. Als Manuscript gedruckt. Aachen 1896.

lage der Bock'schen Arbeiten ist. Auch sonst liesse sich Manches erinnern, wie denn z. B. die S. 423 gegen unseren Freund Venturi geführte Sprache von Niemanden als eine Herrn Dr. F. Bock irgendwie zustehende wird anerkannt werden.

Diese Bemerkungen können und wollen dem Kern des Werkes nicht Abbruch thun und noch weniger das hohe Verdienst schmälern, welches Herr v. Swenigorodskoi durch Veranlassung dieser kostbaren Publication sich aufs Neue erworben hat. *Franz Xaver Kraus.*

(Fortsetzung folgt.)

Kunstgeschichte.

Emil Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Mit ungedruckten Briefen und Aufsätzen A. W. Schlegel's. München 1897. — (Forschungen zur neuern Litteraturgeschichte. Herausgegeben von F. Munker III.)

Sulger hat sich die Frage vorgelegt: Auf welches Material, auf welche selbstgesehenen Kunstwerke haben sich die Führer der älteren Romantik stützen können? Er ist von da aus zu einer Darstellung ihrer Beziehungen zur bildenden Kunst überhaupt gekommen, d. h. er giebt eine durchgehende Commentirung und Analysirung der Schlegel'schen Schriften über bildende Kunst. Vielleicht wäre es vortheilhafter gewesen, von der ursprünglichen Fragestellung sich noch mehr frei zu machen und die ältern romantischen Kunstbestrebungen in ihrem ganzen Umfang darzulegen, wobei nicht nur ein Wackenroder seine Stelle gefunden hätte, sondern wo auch Sammler und Kunsthistoriker wie die Boisserée beigezogen worden wären. Das wäre ein schönes rundes Buch geworden. Nehmen wir Sulger's Werk einstweilen als schätzenswerthe Vorarbeit. — Friedr. und Aug. Schlegel nähren sich anfänglich an Winckelmann und an der Antike. Friedrich heftig und glühend, August kühler, verstandesmässiger, aber von Anfang an zu vielseitigerer Betrachtung geneigt. Die Dresdner Galerie lockt zu den ersten Ausflügen in das Gebiet der neuern Kunst. Das gemeinschaftlich verfasste Gespräch „Die Gemälde“ (1798) enthält eine Fülle von lebendiger Beobachtung. Wer es heute liest, wird sich sagen müssen, dass in den letzten hundert Jahren über gewisse Sachen, wie über die Sixtinische Madonna nicht besser geschrieben worden ist. Durchaus nicht ein dilettantisches Schwärmen, sondern ein ruhiges sachliches Eingehn auf die künstlerischen Intentionen. Man muss von der weitern Entwicklung dieser Schriftsteller das Interessanteste erwarten. Aug. Wilhelm giebt es in seinen Berliner Vorlesungen (1801/1802), Friedrich in seinen Aufsätzen der „Europa“ (1801/1805), wo er über die damals in Paris versammelten Kunstwerke schreibt. Die Bedeutung der Berliner Vorlesungen characterisirt Sulger dahin, dass durch sie auf dem Gebiet der Aesthetik und Kunstgeschichte dem mit allgemeinen Kategorien und schematischen Tabellen wirth-

schaftenden Rationalismus der Garaus gemacht und der historisch verstehenden und die Einzelerscheinung liebevoll in ihrer Berechtigung characterisirenden Methode der Sieg errungen worden sei. Friedrich will das Gleiche: Die bildende Kunst vorzüglich muss aufs Einzelne und Nächste gehen, sie soll local sein und national. Die Kritiken in der „Europa“ bedeuten den endgiltigen Bruch mit einer Kunst der blossen schönen Form. Sie predigen das Evangelium der stillen Gründlichkeit, des schlichten Ernstes. Die schöne Gebärde des Cinquecento ist unwahr. Es fällt das Wort, von Rafael, Tizian und Correggio sei der Verderb in der neuern Kunst ausgegangen. Die geblendeten Jünger auf Raffael's Transfiguration sind in ihrer Bewegung schon theatralisch.

Die anspruchslosen, ernsthaften, die Sache bedenkenden Quattrocentisten steigen empor und die gehätschelten Lieblinge eines verwöhnten und verbildeten Geschmackes werden zu Boden getreten. Wenige wissen heute, dass der grosse nackte Johannes an der Quelle (Münchener Pinakothek No. 1093, jetzt als römische Schule bezeichnet) einst ein berühmtes und umschwärmtes Bild war, und dass die Himmelfahrt der Maria von Guido Reni (ebendort) zu den höchsten Schöpfungen der Kunst gezählt wurde. Friedr. Schlegel sieht dort den Abweg antikischer Nachahmerei und findet das Bild sehr frostig, trotz den gelehrten Verkürzungen, und hier, bei Guido Reni, erkältet ihn das leere unfruchtbare Idealisiren, wo nur die das Unedle vermeidende Mitte gegeben werden soll. Unsere Generation braucht keine besondere Anweisung mehr, von Guido Reni despectirlich zu denken, indessen hat sich doch ganz kürzlich noch die Stimme Jacob Burckhardt's zu Gunsten eben dieser geschmähten Himmelfahrt vernehmen lassen und er meint, es warte auch auf diese Idealisten des Seicento eine Stunde der Auferstehung (Erinnerungen aus Rubens).

Was die Brüder Schlegel in den ersten Jahren unseres Jahrh. geschrieben haben, ist das Werthvollste geblieben. Aug. Wilhelm kam auf keine neuen Gedanken mehr und Friedrich verlor sich in einem wüsten Mystizismus, der ihm die Klarheit des Blickes völlig benahm. Die Gefahr für ihn war immer da: nicht mehr ästhetisch zu unterscheiden, sondern Alles gut zu finden, wo etwas Nationales oder — was ihm wichtiger war — Religiös-Christliches drin steckte; jetzt sank er zu völliger Urtheilslosigkeit herab.

Die Bedeutung der Schlegel für die Kunstkritik bleibt trotzdem eine grosse und der Fall besitzt auch ein typisches Interesse. So sei denn die Abhandlung Sulger's als lehrreiche Uebersicht den Fachgenossen bestens empfohlen.

Heinrich Wölfflin.

Architektur.

Ebe, Der deutsche Cicerone. Architektur I.

Architekt Gustav Ebe-Berlin liess bei Otto Spamer-Leipzig 1897 den ersten Band des „der deutsche Cicerone“ genannten Buches mit 409

Seiten Text, die Architektur des Mittelalters enthaltend, erscheinen. Das grosse 1860 vollendete Vorbild, Jacob Burckhardt's Cicerone, gab eine Anleitung zum Genusse der Kunstwerke Italien's, da aber Gustav Ebe nur einen Führer durch die Kunstschätze der Länder Deutscher Zunge schreiben will, so dürfen wir auch keine übertriebenen Forderungen stellen. Immerhin darf mit Recht verlangt werden, dass alle von Gustav Ebe gemachten Angaben den seit Dr. Wilhelm Lotz' 1863 vollendeter Kunst-Typographie Deutschland's von der Localforschung errungenen Resultaten entsprechen. Seite 26 wird als Patron der Münsterkirche zu Essen Sanct Alfridis angegeben, während doch das Gotteshaus stets Sanct Maria und Sanct Gertrudis zu seinen Titel- und Schutzheiligen hatte. Der gar nicht von der römischen Kirche canonisirte Bischof Alfridis von Hildesheim liess auf seinem eigenen Grund und Boden das Jungfrauen-Kloster Essen nebst Kirche erbauen und anno 874 die Stiftung durch Papst Sergius, bei Gelegenheit der zu Köln stattfindenden Einweihung des dortigen Domes bestätigen. (Siehe Lacomblet I. 69).

Seite 28 wird die Kaiserpfalz zu Nieder-Ingelheim in Ober-Hessen angeführt, stattdessen muss es Rhein-Hessen heissen. — Seite 35 handelt von der Kirche zu Höchst am Main und dabei wird gesagt, dass im romanischen Langhause sich je drei rundbogige Arcaden befänden. Da die von dem in der Zeit von 826—847 regierenden Mainzer Erzbischofe Otgar dem heiligen Justinus geweihte Basilika in der Karolinger Zeit entstanden ist, so müssen wir dieselbe dem altchristlichen und nicht dem romanischen Stile beizählen; das heute noch wohl erhaltene Langhaus besitzt nicht je drei, sondern zwei Mal sechs Arkaden auf zusammen zehn freistehenden Säulen. — Seite 50 wird der Sanct Mariendom in Speyer als Schöpfungsbau, der zu Mainz aber als dessen Nachahmung charakterisirt. Erzbischof Willigis, des deutschen Reiches mächtiger Kanzler, hat in dreissigjähriger Bauthätigkeit den 1009 dem Heiligen Martinus geweihten Mainzer Dom geschaffen, sein Werk vermögen wir noch heute zu erkennen, wie ich im Aufsatze in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst 1890 Seite 171—175 nachgewiesen habe. Der nachmals heilig gesprochene Willigis war es, welcher ein in den Pfeilerachsen 15,50 m messendes Mittelschiff und freistehende Langhauspfeiler von 10,50 m Höhe herstellen liess, Dimensionen und Maasse, wie sie bis dahin diesseits der Alpen noch nicht gesehen worden waren; hierin besteht des Mainzer Metropoliten Schöpfung, welche alsdann im elften und zwölften Jahrhundert von seinen Nachfolgern weiter ausgebildet und schliesslich, an Stelle der ursprünglichen Holzbalken-Decke, mit monumentaler Steinwölbung im Mittelschiffe versehen wurde. —

Auf Seite 54 wird Sanct Mauritius in Köln heute noch als Werk des romanischen Stiles angegeben und sei nur im Jahre 1858 dessen Westhälfte neu erbaut worden. Leider ist es den Bemühungen des hochverdienten General-Conservators der Kunstdenkmäler Preussen's, Ferdinand von Quast, nicht gelungen, den Untergang dieses für die Architektur-Geschichte so überaus wichtigen Baudenkmales zu verhindern; um die von

Baurath Vincenz Statz entworfene neue dreischiffige kreuzförmige Basilika gothischen Stiles an der gleichen Stelle ausführen zu können, wurde das alte ehrwürdige Sanct Mauritius niedergelegt.

Seite 86 werden Sanct Peter in Salzburg, Sanct Zeno bei Reichenhall und die ehemalige Augustiner-Chorherren-Stiftskirche Sanct Nicolaus in Berchtesgaden als Bauwerke Tirol's aufgeführt, zu welchem Lande niemals auch nur eine der drei genannten Städte gehört hat. Auf Seite 112 erscheint die Benedictiner-Abteikirche Sanct Maria und Nicolaus am Laacher See als Bauwerk des Mittel-Rheines, während schon die bei Bingen in den Rheinstrom mündende Nahe die Grenze des mittelrheinischen Sandstein-Gebietes von dem des hier beginnenden nieder-rheinischen Tuffstein-Gebietes bildet. Wenn Gustav Ebe die oblongen Mittelschiff-Gewölbe der Laacher Abteikirche als „in Deutschland ganz vereinzelt“ bezeichnet, so muss doch daran erinnert werden, dass ehedem die romanische Cisterzienser-Klosterkirche Sanct Maria zu Heisterbach im Siebengebirge, sowie das romanische Gotteshaus Sanct Michael zu Altenstadt in der Diöcese Augsburg gleichfallls zwischen rundbogigen Quergurten scharfgräthige Kreuzgewölbe planmässig über oblongen Feldern erhalten haben. Die eben erwähnte heutige Pfarrkirche Sanct Michael in Altenstadt bei Schongau wird Seite 151 ganz richtig beschrieben, dann aber auf der nämlichen Seite noch eine weitere Sanct Michaelskirche in Altenstadt angeführt, während es im ganzen Königreiche Bayern eben nur das eine Altenstadt bei Schongau im Kreise Oberbayern giebt.

Seite 152 handelt von der Kirche einer ehemaligen Benedictiner-Abtei Ensersthal in der Nähe des Trifels, gemeint aber ist die vormalige Cisterzienser-Abtei und deren heute Sanct Bernhardus geweihte Kirche zu Eusserthal in der Rheinpfalz. Auf Seite 255 wird der heilige Petrus als Patron der Minoritenkirche in Lübeck angegeben, während das mittelalterliche Gotteshaus die Heilige Catharina zur Titel- und Schutzheiligen besass. Sanct Gallus in Ladenburg erscheint Seite 271 als mit einschiffigem aus dem Achtecke geschlossenen Chore versehen, während dieser inter essante frühgothische Chor mit sieben Seiten des regelmässigen Zwölfeckes schliesst und gerade dadurch eigenartig in der Wormser Diöcese des Mittelalters auftritt. Die merkwürdige Krypta romanischen Stiles, welche dieser eben erwähnte frühgothische Sanct Gallus-Chor Ladenburg's am Neckar umschliesst, wurde von mir durch den mit Abbildungen begleiteten Aufsatz der Wiener Allgemeinen Bauzeitung 1894 in die deutsche Kunstgeschichte eingeführt.

Auf Seite 350 erscheint Heidelberg's Sanct Peterskirche mit viereckigem Thurme, der ein modernes Satteldach trage, während seit 1872, nach Bau-Inspector Frank's Entwurf, ein durchbrochener achtseitiger Steinhelm von hohem die Glocken enthaltenden Achtorte gestützt wird. — Die auf der nämlichen Seite angeführte Stiftskirche in Baden ist im dreischiffigen Langhause keine Hallenanlage, sondern eine Basilika, wie ich dies in meinem mit Abbildungen begleiteten Aufsatze „Die alte Peter- und

Pauls-Basilika zu Baden“ in der Zeitschrift für Geschichte des Ober-Rheins N. F. IV. 3 des Näheren ausgeführt habe. Von der auf der gleichen Seite als 1472 durch Hensel Frosch erbauten Michaelskirche bei Bruchsal ist zu bemerken, dass sich einzig nur die mittelalterliche Inschrifttafel wirklich erhalten hat; diese ist an der nördlichen Aussenmauer des doppelkreuzförmigen einschiffigen Barockbaues, den die von 1753—1803 auf dem Michaelsberge Unter-Grombach's residirenden Kapuziner hergestellt, eingelassen.

Seite 361 wird von Braunau bei Salzburg berichtet, während die denkmalreiche Innstadt früher zu Bayern und jetzt zur Provinz Ober-Oesterreich gehört, vordem im Sprengel des Bischofs von Passau und heute in dem des Bischofs von Linz an der Donau liegt.

Zum Schlusse möge dankbar anerkannt werden, dass Architekt Gustav Ebe auch die privaten Wohnbauten der deutschen Städte in seinen Bereich gezogen, denn angesichts der vielen alljährlich der modernen Zerstörungswuth zum Opfer fallenden Profan-Denkmäler, ist es dringlichste Aufgabe unserer Kunstschriftsteller, belehrend in weitere Volkskreise einzugreifen und dadurch Liebe und Verständniss für die Werke unserer Väter zu fördern. Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München.

Fritz Geiges, Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters. Sonderabdruck aus der Zeitschrift „Schau-ins-Land“. Freiburg 1896. Unser lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. 68 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen von Carl Günther, mit beschreibendem Text von **Fritz Geiges.** Freiburg 1897.

Eine ausführliche Monographie des Freiburger Münsters steht noch immer aus; sie ist — wenigstens in abschliessender Form — wohl auch kaum möglich, so lange zahlreiche Einzelfragen der Baugeschichte noch der Lösung harren und so lange das dem Vernehmen nach sehr reiche Münsterarchiv nicht gründlich durchforscht ist. Die vorliegenden „Studien“ sind in der Hauptsache kritischer Art; zum überwiegenden Theil sind sie erst durch die älteren Bearbeitungen des Stoffes nothwendig geworden, die sich nicht streng genug an die Thatsachen hielten und durch Aufstellung mehr oder minder scharfsinniger Hypothesen eher zu einer Verdunkelung, als zu einer Aufhellung des kunstgeschichtlichen Thatbestandes geführt haben. Die erste von den vier in einem stattlichen Hefte vereinigten Abhandlungen, die sich mit den sogenannten ältesten Baudaten beschäftigt, kommt zu einem vollkommen negativen Ergebniss. Dass die Glocke vom J. 1258 baugeschichtlich ohne Belang sei, brauchte kaum noch bewiesen zu werden. Wichtiger ist, dass das am Thurmsockel eingehauene Brotmass mit der Jahreszahl 1270, auf Grund deren Adler den Beginn des Thurmbaues in das J. 1268, Schaefer gar in die Jahrhundertmitte verlegte, beträchtlich später, wahrscheinlich erst im J. 1317 angebracht worden ist. Ein Vergleich mit den in unmittelbarer Nähe befindlichen Inschriften von 1317 und 1320 liefert den kaum zu widerlegenden

Beweis dafür. Als einziges wirklich giltiges Document für den Thurmbau bleibt somit die Spitalurkunde vom J. 1301 übrig, in der von „dem nuwen turne, da die gloggen inne hangent“ die Rede ist. Sie erlaubt, den Beginn des Thurmbaues etwa in das vorletzte Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts zu setzen. — Während die zweite Abhandlung Geiges' mit einem im Verhältniss zur Wichtigkeit des Gegenstandes fast allzu reichen Aufwand an Material sich gegen die Hypothese Adler's kehrt, dass das an der Nordwestecke des Thurmes angebrachte Schild mit dem geriefelten Wellenband als redendes Wappen Erwin's von Steinbach anzusehen sei, wendet sich der dritte Abschnitt in erster Linie gegen Schäfer's Behauptung von der autochthonen Freiburger Gothik der Ostjoche. Geiges macht auf einen Steinmetzen Johannes aufmerksam, dessen Marke sich sowohl an den unteren noch romanisirenden Theilen der Ostjoche, wie auch an der spätromanischen Abteikirche von Tennenbach wiederholt vorfindet. Diesem Meister möchte Geiges die Ausführung der unteren Partieen der Ostjoche zuschreiben, während er für die Anfertigung der Pläne auf den ältesten Strassburger Gothiker hinweist.

Aehnlich wie hier eine positive Stellungnahme zu der von Adler und Schaefer versuchten Datierung der Ostjoche zu vermissen ist, so gelangt Geiges auch in seiner letzten die „Zeitstellung und Gestalt des spätromanischen Münsterbaues“ behandelnden Untersuchung, was die Zeitstellung anlangt, zu keinem positiven Ergebnisse. Hier geht er in seinem „kritischen Bestreben“ sicher viel zu weit. Für das Baseler Münster giebt das Branddatum 1185, für die Leodegarkirche von Gebweiler das J. 1182, in das Chronisten den Baubeginn setzen, doch einen gewissen Anhalt und die Vermuthung, dass auch der Querbau des Freiburger Münsters in dieser Zeit entstanden ist, scheint danach durchaus nicht gewagt. Schwieriger ist die Frage zu beantworten, ob der Freiburger Meister der unreifere Vorgänger oder der ungeschicktere und plumpere Nachahmer des Baseler Meisters gewesen ist. Auch hier möchten wir uns eher der von Geiges vertretenen zweiten Ansicht zuneigen. Sein Versuch, den Chorbau zu reconstruiren, hat viel Einnehmendes.

Die Untersuchungen Geiges' sind mit sehr viel Scharfsinn und einer bei ausübenden Künstlern ganz ungewöhnlichen Gründlichkeit geführt. Zahlreiche, vom Verfasser frei und breit gezeichnete Illustrationen unterstützen seine Beweisführung auf's Eindringlichste. Die ausserordentlich gelungene Lichtdruckpublikation, die der Münsterbauverein dem Grossherzog als Festgabe dargebracht hat, enthält an Text nur die ebenfalls von Geiges herrührende, frisch und lebendig geschriebene Einleitung. Für die ausführliche Baugeschichte, die uns der Verfasser darin in Aussicht stellt, bleibt nur zu wünschen, dass er seltener als in seinen „Studien“ zu einem „Non liquet“ kommen möge. Auch in der Skepsis kann man zu weit gehen.

E. Polaczek.

Malerei.

Bernhard Berenson, The Central Italian Painters of the Renaissance. New-York und London, G. P. Putnam's Sons, 1897. 205 S. 8⁰.

Die Maler Mittelitalien's bilden keine so geschlossene Gruppe wie diejenigen von Florenz, denn wenn auch versucht wird, sie als die geborenen Erzähler und Farbenkünstler zu charakterisiren, so wird dadurch noch kein erschöpfender Gegensatz zu den Florentinern bezeichnet, die Verschiedenheiten aber, die innerhalb des mittelitalienischen Bereichs, namentlich zwischen der Sieneser Schule und der von Perugia bestehen, bleiben ungelöst. Das Bild einer ungemein mannigfaltigen Entwicklung, das hier vor uns entrollt wird, erweist sich aber als im höchsten Grad fesselnd gegenüber der folgerechten, vornehmlich auf die Lösung des Formproblems gerichteten Entwicklung der Florentiner Kunst. So ist denn auch dieses Bändchen, das eine Fortsetzung der vor Jahresfrist an dieser Stelle angezeigten Florentine Painters desselben Verfassers bildet, mit Freude zu begrüssen, nicht so sehr wegen der allgemeinen Gesichtspunkte, die hier etwas gewaltsam aufgestellt werden, als wegen der vielen anregenden Bemerkungen, die sich an die Betrachtung der einzelnen Künstler knüpfen. Duccio und die Sienesen des XIV. Jahrhunderts, Piero della Francesca und Signorelli, Pinturicchio, Perugino und endlich Raphael sind die Künstler, von denen hier eingehend gehandelt wird.

Als fruchtbringend erweist sich auch hier wieder der idealistische Standpunkt, den der Verfasser einnimmt und der allein geeignet ist, die hohe Werthschätzung zu erklären, in der die Werke einer noch nicht frei mit den Darstellungsmitteln schaltenden Zeit — abgesehen von der historischen Bedeutung dieser Werke — fortdauernd stehen. Denn die blosse Treue der Wiedergabe bildet für B. nicht den Ausgangspunkt der Beurtheilung: sie zeuge im Gegentheil von einer Schwäche der Belebungskraft, des power of visualising; nicht die blinde Nachahmung der Natur, sondern die Wiedergabe tief sich einprägender innerer Gesichtsbilder begründe das, was man unter der grossen Kunst verstehe. Nun sei aber eine jede künstlerische Darstellung befähigt, in zwei Richtungen zu wirken: einerseits durch Farbe und Ton direct auf die Sinne, dann aber durch den Inhalt auf den Verstand. Auf die erste dieser Wirkungen käme in künstlerischer Hinsicht Alles an: das bezeichnet Berenson mit nicht ganz befriedigendem, aber doch verständlichem Ausdruck als „Decoration"; Alles was nicht dem decorativen Zweck dient, was nicht wegen der inneren künstlerischen Eigenschaften, sondern wegen der dargestellten Dinge Werth beansprucht, bezeichnet er im Gegensatz dazu als „Illustration", wofür man auch „Litteratur" sagen könne. Da es sich dabei, wenn auch um Spiegelbilder der Wirklichkeit, so doch um eine solche Mischung und Verbindung der einzelnen Bestandtheile der Wahrnehmung handelt, dass man sagen kann, auch hier sei dargestellt, was nie geschah, wohl aber im Künstlergeist seine greifbare Verkörperung erhielt, so hat diese Dar-

stellungsweise ihre volle künstlerischen Berechtigung; nur darf sie nicht das decorative Element ausser Acht lassen: denn sonst versinkt eine solche Kunst in nichts, sobald erst die Ideale, denen sie Gestalt verliehen, verflogen sind.

Wenn B. von den Malern Mittelitaliens sagt, sie gehörten nicht bloss zu den tiefsten und grössten, sondern auch zu den gefälligsten und einnehmendsten Illustratoren, so darf darüber doch nicht vergessen werden, dass Florenz den schlagendsten Erzähler in Masaccio hervorgebracht hat. Und gerade auf den bedeutendsten der in diesem Bande behandelten Künstler, auf Piero della Francesca, lässt sich die Bezeichnung als Illustrator, wie Berenson selbst andeutet, kaum anwenden. Doch genüge es hier, diese Bedenken gegen die allgemeine Charakterisirung geltend gemacht zu haben.

Sehr eingehend wird hier wieder einmal Duccio's Kunst behandelt und deren Vorzüge auf den Einfluss von Byzanz zurückgeführt; Duccio wird daher als der letzte Künstler des Alterthums, im Gegensatz zu ihm aber sein Zeitgenosse Giotto als der erste der Modernen bezeichnet. Wie unübertrefflich knapp, klar und sprechend Duccio's Bewegungsmotive seien, wird an einer grösseren Zahl von Beispielen dargethan; die menschliche Figur sei ihm aber vor Allem wichtig gewesen als Person in einem Drama, dann als Bestandtheil einer Composition, endlich, wenn überhaupt, als Gegenstand künstlerischer Verkörperung. Die Körperhaftigkeit sei ihm nicht Zweck der Darstellung gewesen, sondern nur ein Mittel für die Illustrirung; an Greifbarkeit seiner Gestalten biete er nur gerade so viel, wie unbedingt nöthig sei, Beine aber seien unter dem Gewand eigentlich nicht vorhanden und die Füsse seien nicht fähig, einen Eindruck in den Boden zu machen. In Bezug auf die Darstellung des wirklichen Lebens sei ihm Giotto, wenn er auch nicht über eine gleich grosse Zahl von überlieferten Ausdrucksmitteln für die verschiedensten Regungen des Gefühls verfügte, entschieden überlegen gewesen.

Während Duccio's Bilder noch den Eindruck von Bronzereliefs machen, bricht in den Werken Simone Martini's die volle Farbenfreude der Sienesen, gepaart mit einem starken Gefühl für Grossräumigkeit und würdevolle Schönheit durch; nicht mit Unrecht werden zur Illustrirung seiner Darstellungsweise die Gestalten ägyptischer Königinnen und japanischer Geishas herangezogen. Wie bei der Betrachtung der Florentiner Ghirlandaio schlecht davongekommen war, weil er sich, dem Zuge seiner Zeit nachgebend, auf das blosse Repräsentationsbild verlegt hatte, so ergeht es hier den Lorenzetti, weil sie sich dazu hergegeben, unfruchtbare Allgorieen zu illustriren oder, wie Pietro, nach Art der deutschen und französischen Gothiker, die Passionsszenen mit allen Gräueln der Verzerrung und einer überquellenden Leidenschaft darzustellen. Ist es auch gut, gelegentlich von den geschichtlichen Zusammenhängen und Bedingungen ganz abzusehen, so kommen doch Künstler wie die genannten dabei gar zu kurz; die Grösse der Darstellung, die Fülle der Schönheit und die Kraft der

Empfindung, über die sie verfügen, werden zu wenig berücksichtigt. Die Behauptung gar, dass der Meister des Triumphs des Todes in Pisa einen stärkeren Sinn für die Hauptaufgaben der Malerei besessen habe als jene, dürfte nicht auf allgemeinen Anklang rechnen können.

Vortrefflich dagegen ist die Auseinandersetzung über Piero della Francesca, diesen unserem Gefühl wohl am nächsten stehenden Quattrocentisten, wenn es auch auffällt, dass als seine bezeichnende Eigenschaft die Unpersönlichkeit angeführt wird, da er doch einen der ausgesprochendsten Künstlercharaktere jener Zeit bildet. Der Zusatz, er sei unpersönlich gewesen, wie nur noch der Meister der Parthenon-Skulpturen und Velasquez, zeigt freilich, dass es sich hier um jene höchste Stufe der Vollendung handelt, die man als Objektivität zu bezeichnen pflegt gegenüber der Willkür und Zusammenhangslosigkeit, die sonst gewöhnlich auch in den gelungensten Leistungen der Kunst als ein Zeichen der menschlichen Unzulänglichkeit sich bemerklich macht. Ganz richtig ist die Bemerkung, dass ein Künstler nur dadurch die gleichen Gefühle, die er bei einem Vorgang oder im Anblick einer Oertlichkeit empfunden hat, in uns erwecken kann, dass er die Erscheinungen der Wirklichkeit in ihren wesentlichen Zügen, nicht aber in jener besonderen Beleuchtung wiedergiebt, in der er sie empfunden hat; will er also, dass wir mit ihm fühlen sollen, so ist das Einzige, was er zu vermeiden hat, die Darstellung seiner eigenen Gefühle, da gerade diese auf uns nicht die gleiche Wirkung ausüben kann, wie der Naturvorgang oder -gegenstand selbst. Solche Unmittelbarkeit beruht aber nicht auf Theilnahmlosigkeit, sondern ist vielmehr ein Ergebniss des tiefsten Eindringens in das Wesen der Dinge, also der höchst gesteigerten persönlichen Erfassung der Aussenwelt. Wenn in den Werken Piero della Francesca's die vorgeführten Personen gefühllos erscheinen, und weder in der Bewegung noch im Gesichtsausdruck Leidenschaft verrathen, so ist das nicht auf Unempfindlichkeit des Malers, sondern auf seine richtige Erkenntniss zurückzuführen, dass solche Nebensachen nur stören können, wo die Hauptlinien klar genug festgestellt sind. Eine ihres Zieles so sichere Kunst wirkt freilich beruhigend und tröstend.

Auch Signorelli wird mit liebevollem Eingehen behandelt. Er sei schon ganz modern, heisst es, wenn auch noch sehr ernst; sein Pan in Berlin wird als eines der bezauberndsten Werke bezeichnet, die vorhanden sind. Wenn der Meister nicht zu voller Reife gelangt sei, so liege das vielleicht daran, dass er Mittelitaliener und daher allzu sehr zur Illustration hingeneigt gewesen sei, während Michelangelo die Kraft innegewohnt habe, in Fällen, wo das Bedürfniss nach Schilderung mit den rein künstlerischen Anforderungen in Widerstreit zu gerathen drohte, die Illustration der Kunst zu opfern.

Pinturicchio und Perugino bilden als die vollendeten Gestalter des Raumes den Uebergang zu Raffael, dessen Wesen hier mit einer in neueren Werken selten anzutreffenden Ausführlichkeit untersucht wird.

Was über Raffael gesagt wird, klingt stellenweis etwas hart und

schiesst auch wohl über das Ziel hinaus, soweit es sein Formen- und Farbengefühl betrifft; da aber auch seine wirklich einzigen Eigenschaften hier mit ungewohnter Entschiedenheit betont werden, so kann man sich damit trösten, dass es dem lebhaften Autor in unserer Zeit der schwankenden ästhetischen Massstäbe wohl nicht anders möglich war, sein Urtheil zu scharfem Ausdruck zu bringen, als durch etwas Uebertreibung.

Wenn gesagt wird, dass er nur in seiner Eigenschaft als Illustrator den übrigen grossen Meistern gleichgekommen sei, dagegen seinem Temperament nach, wenn nicht gar seiner ganzen Geistesanlage nach, gegen die Hauptsachen der Kunst, nämlich Form und Bewegung, eine ebenso tief gehende Abneigung empfunden habe, wie sein ehrwürdiger Vorläufer Duccio, so trifft das wohl insoforn zu, als die Wiedergabe der unmittelbaren Bewegung und der wirklichen Greifbarkeit ihm nicht gelingt, wie man das an der als Beispiel angeführten Grablegung sehen kann, dem einzigen Bilde, worin er, wenn auch erfolglos, solche Wirkungen zu erzielen versuchte; hier wie anderwärts sind die Gestalten in Blick, Geberde und Bewegung erstarrt und heben sich, da sie von keiner Luft umgeben sind, nicht vom Hintergrunde ab, haben also alle Merkmale des plastischen und zwar des Reliefstils statt des malerischen an sich. Was ihm aber an Greifbarkeit, Kraft und Beweglichkeit der Form abging, das wusste er, freilich nicht ohne Einfluss seines grossen Zeitgenossen Michelangelo, durch deren Folgerichtigkeit, Schönheit und Ausdrucksfähigkeit zu ersetzen. Derselbe architektonische Sinn, der ihn bei der Anordnung seiner Compositionen leitete, befähigt ihn auch, das „schöne Gewächs“ des Menschen in einer Weise zu gestalten, wie nie vorher oder nachher. Ein echter Umbrier, also Mittelitaliener, aber ist er freilich geblieben gegenüber der männlichen Kraft der Florentiner. — Dass er als Maler den Sebastiano del Piombo nicht übertrumpft, mag richtig sein; aber in coloristischer Hinsicht nur die Messe von Bolsena und das Bildniss Castiglione's gelten zu lassen, erscheint einseitig. Bilder wie die Madonna von Foligno und das Bildniss Leo's X. enthalten Vorzüge in der Durchführung des Stofflichen, die sie stets zu Mustern malerischer Vortragsweise stempeln werden. Ist eine solche auch von der farbigen Gesammtanschauung, die ihm nicht in auszeichnendem Masse zu eigen war, zu sondern, so stellt sie doch innerhalb des Organismus der Kunst eine wesentliche Seite dar und bildet die nothwendige Ergänzung jener plastischen Bestrebungen, die von der Zeit der Van Eyck's an stets neben den rein malerischen einhergelaufen sind und von denen man nicht gerade behaupten kann, dass sie mit diesen durchaus unvereinbar seien, wenn auch jede Zeit auf ihre Weise versuchen wird, eine solche Vereinigung herbeizuführen.

Als Meister der Composition dagegen wird Raphael nach Gebühr gewürdigt; in Bezug auf die Anordnung wie die Raumbehandlung sei er unübertroffen; auch wo er nicht ganze Figuren gebe, vergesse man vollständig, dass man nur ein Bruchstück vor sich habe, da der Raum restlos ausgefüllt sei; als Beispiel hierfür wird die Madonna del Granduca an-

geführt. Die Belle Jardinière erscheine als eine vollkommene Verneinung der Freilichtbehandlung, stelle aber die geistige Beziehung des Menschen zu seiner Umgebung in jener überzeugenden Weise dar, die man immer als die natürliche und nothwendige empfinden wird. Auf dem Carton der Schule von Athen, in der Ambrosiana, seien die Figuren von banaler Bildung, aber im Zusammenschluss mit der Architektur, auf dem Fresko, wirkten sie vorzüglich. — Raphael's eminente Bedeutung für die Renaissance-Cultur wird scharf umrissen. Eine Welt, heisst es da, welche ihr Höchstes und Bestes der klassischen Bildung verdankte, fand schliesslich ihren Künstler, jenen Illustrator, der dadurch die höchste Sehnsucht der Zeit befriedigte, dass er das Alterthum in einer die erhabensten Vorstellungen übertreffenden Weise verkörperte. Kraft seiner festgefügten hellenischen Grundanschauung hat er selbst der hebräischen Welt einen hellenischen Zuschnitt zu geben vermocht, und diese seine Anschauungsweise ist in der Folgezeit bis in die untersten Gesellschaftsschichten durchgesickert. Dadurch hat er bewirkt, dass wir selbst beim Lesen der Bibel unsere Vorstellungen in griechisches Gewand kleiden. Sein Schönheitsideal aber beherrscht uns noch jetzt.

Aus dem Verzeichniss der Werke sei hervorgehoben, dass B. den Apoll und Marsyas im Louvre und das schöne weibliche Bildniss der Uffizien No. 1120 dem Perugino giebt, die Madonna Diotalevi in Berlin sowie die Kirchenfahne in Città di Castello dem Eusebio di S. Giorgio, die Donna gravida des Palazzo Pitti dem Raphael lässt, Raphael's Bildniss eines jungen Mannes in Pest für ganz übermalt hält, die Vision des Ezechiel, die Madonna del Pesce sowie die Figuren auf den Farnesinafresken in der Ausführung auf Giulio Romano zurückführt, die Teppichcartons im South Kensington Museum wesentlich auf Penni; das Exemplar der Madonna di Loreto beim Grafen Rodoni in Florenz erklärt er für eine Arbeit Pierino del Vaga's, den Bindo Altoviti in München für eine Peruzzi's.

W. v. Seidlitz.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Les trois Peintres David Teniers, par Napoléon de Pauw. La plus récente livraison des Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique contient un intéressant travail dû à M. Nap. de Pauw sur la famille Teniers. Il résulte de ce travail que le 4e Teniers, ne fut point peintre, comme on l'avait cru, mais s'adonna au commerce. Né à Anvers en 1672, il partit pour le Portugal en 1703 et y mourut en 1731, à la téte d'une maison d'affaires.

Un détail intéressant se relève dans ses lettres résumées par M. de Pauw d'après des papiers de famille. En passant par la France, David Teniers visite Versailles, et dit en passant que ce palais est le séjour de roi Louis XIV, „qui a fait enlever de son palais les tableaux de Grand-père, ce qui les a fort depréciés." J'ignore en quelle circonstance Louis XIV a prononcé son mot fameux des „Magots" de Teniers, mais il résulte de la remarque ci-dessus que le fait est absolument exact et qu'il était de tradition dans la famille même du peintre. *Henri Hymans.*

Victor Van der Haeghen, Le livre de la corporation des peintres gantois. Tout le monde connait et s'est servi des Recherches sur les peintres gantois du XIVe et XVe siècle, par M. Ed. de Busscher. Ce travail, fondé sur un manuscrit des archives de Gand contient 1289 mentions relatives aux artistes gantois de 1339 à 1540. Pareille source, à coup sûr, est de celles que tout homme s'occupant d'histoire de l'art doit envisager comme digne de confiance, bien qu'en somme les mentions qu'il y rencontre ne paraissent pas toujours d'une cohérence absolue. Il résulte d'une communication faite par M. Victor Van der Haeghen, archiviste actuel de Gand, que le manuscrit utilisé par son prédécesseur est faux d'un bout à l'autre, une œuvre de pure fantaisie fabriquée au XIX siècle par un homme très au courant des questions locales et qui s'est servi de divers mémoires sur la ville de Gand pour procéder à son œuvre de falsification!

Faisant emploi d'un vieux registre où figurait une petite liste de noms anciens, il en a fait servir les pages blanches pour sa nomenclature.

fabriquant d'année en année des élections de doyens, des réceptions de maîtres et d'apprentis! Il invente ainsi des lignées d'artistes en prenant des noms dans différentes sources anciennes. Sur deux cents doyens qu'il cite, de 1339 à 1540, M. Van der Haeghen ne trouve exactes que trois noms!

Le règlement donné aux artistes en 1338 et qui figure dans le même recueil, est encore une supercherie.

M. Van der Haeghen a apporté un soin et une étude extrêmes à la recherche des éléments de la fraude, montrant son auteur calquant pour les peintres, les statuts d'autres corporations et reprenant jusqu'aux fautes des auteurs qu'il consulte.

A qui doit remonter cette coupable opération? D'après M. Van der Haeghen ce ne peut être que J. B. Delbecq, dont la collection d'estampes, jadis cédée à l'Alliance des arts, de Paris, et dont Burger fit le catalogue, a une réputation qui semble justifiée. On savait que Delbecq possédait un registre de la gilde des peintres gantois lequel parut même a sa vente en 1840, mais ne trouva point d'acquéreur. Il passa plus tard aux archives de Gand et trouva un éditeur en M. de Busscher.

Delbecq fut il simplement mystificateur? C'est bien possible. En réalité la publication du document frauduleux n'est pas son œuvre et il ne vit le jour qu'après sa mort. M. Van der Haeghen rappelle, non sans raison, d'autres mystifications, l'une entre autres restée célèbre, le catalogue de la prétendue bibliothèque du comte de Fortsas. Cette dernière œuvre, toutefois, avait quelque chose de spirituel puisqu'elle imaginait des livres qui auraient pu exister, tandis qu'il n'y avait pas grand mérite à inventer une gilde et à la composer de membres de fantaisie. Intentionellement coupable ou non, l'auteur du registre gantois l'a été de fait et porte une responsabillité devant l'histoire.

Henri Hymans.

Ein Werk Giov. Giacomo's della Porta. Vor Jahresfrist machte D. Sant' Ambrogio auf das i. J. 1514 in S. Maria della Pace zu Mailand errichtete, bei der Aufhebung dieser Kirche 1805 aber von dort abhanden gekommene Grabmal des Spaniers Lupo Soria, eines der mailändischen Räthe Kaiser Carl's V. aufmerksam, das er im Garten der Villa già Uboldo in Cernusco wieder aufgefunden hatte. (Il Monitore tecnico vom 5. Januar 1896.) Es setzt sich aus einem hohen Sockel zusammen, der in seiner Mittelnische, flankirt von dem Wappen des Verstorbenen, das unterlebensgrosse, mit auf dem Arm gestütztem Kopfe auf einer Bahre ruhende Reliefbildniss desselben und im Hintergrunde die Gestalten der drei Parzen zeigt. Auf dem Sockel baut sich ein viel schlankerer rechteckiger Marmorkörper auf, der an seiner Vorderfläche die wortreiche Inschriftstafel trägt, und von einem sich in geschwungener Linie verengendem Aufsatz gekrönt ist, auf dem die Statue einer Madonna mit Kind steht. „Die Trefflichkeit des Meissels in

der Figur des Toten und in den decorativen Details des Denkmals, und mehr als alles Andere, die Art seiner Conception, die nicht frei ist von jenen Mängeln künstlerischer Virtuosität, welche man dem Agostino Busti, il Bambaja, vorwirft, und die sich, in ihren allgemeinen Zügen, dem Typus seiner übrigen Werke derselben Gattung, der Grabmäler Lancino Curzio (in der Brera) und Vimercati (im Dom) nähert" hatten Sant' Ambrogio zu der Annahme veranlasst, auch das Monument Soria möchte dem gleichen Meister († 1548), der es in seinen letzten Lebensjahren geschaffen haben sollte, zuzutheilen sein. Neuere Forschungen jedoch haben ihm die urkundlich beglaubigte Gewissheit gebracht, dass das in Rede stehende Werk von Giovan Giacomo della Porta sei, der in Mailand in der Werkstätte Busti's erzogen, an der Façade der Certosa von Pavia und in Santo Evasio zu Vercelli Statuen und Reliefs einer Kappelle gearbeitet hatte, ehe er (seit 1532) mit seinem Sohn (oder Neffen) Guglielmo, dem späteren Schöpfer des Grabmals Paul's III in S. Peter zu Rom das Tabernakel und die Sculpturen der Säulenbasen in der Johanneskapelle des Domes zu Genua meisselte. Alizeri (Notizie sulle vite dei pittori e scultori di Genova, V, 219) nämlich publicirt den Vertrag vom 5. Mai 1544, worin sich della Porta verpflichtet, das fragliche Grabmal innerhalb vier Monaten um 180 Scudi für die Kirche S. M. della Pace in Mailand auszuführen. Die dort gegebene Beschreibung des Werkes entspricht in Allem dem in Cernusco wieder zum Vorschein gekommenen Monument bis auf den einen Punkt, dass dasselbe laut der Bestimmung des Vertrages von einer Statue der Stadt Genua gekrönt sein sollte. Diese ist sonach verloren gegangen, — ob erst bei der Uebertragung nach Cernusco, konnte bisher nicht festgestellt werden; — auf alle Fälle kennzeichnet sich die an ihrer Stelle stehende Madonnenstatue als die Arbeit eines andern Meissels und einer späteren Epoche.

C. v. F.

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

INHALT.

Berlin, Druck von Albert Damcke.